



Sous la direction de

CATHERINE COURTET, MIREILLE BESSON,
FRANÇOISE LAVOCAT & FRANÇOIS LECERCLE

La mémoire du futur

Rencontres Recherche et Création
du Festival d'Avignon

CNRS EDITIONS

La mémoire du futur

Sous la direction de
Catherine Courtet, Mireille Besson,
Françoise Lavocat et François Lecerle

La mémoire du futur

Préface d'Olivier Py

CNRS ÉDITIONS

15, rue Malebranche – 75005 Paris

Cet ouvrage, qui constitue le huitième volume de la collection, est issu de la huitième édition des « Rencontres Recherche et Création », organisée les 8 et 9 juillet 2021 à Avignon, par l'Agence nationale de la recherche (ANR) et le Festival d'Avignon. Cette édition, programmée dans le cadre des Ateliers de la pensée du Festival d'Avignon, était placée sous le parrainage de Mariya Gabriel, Commissaire européenne à l'Innovation, la Recherche, la Culture, l'Éducation et la Jeunesse, du Secrétariat général pour l'investissement, du ministère de la Culture et du ministère de l'Enseignement supérieur, de la Recherche et de l'Innovation.

L'ANR et le Festival d'Avignon remercient pour leur soutien : le CNRS, le phénix scène nationale Valenciennes pôle européen de création, l'Institut d'études avancées de Paris, Sacem Université et l'Institut Covid-19 Ad Memoriam.

De nombreux partenaires y étaient associés : Aix-Marseille Université, Artcena (Centre national des arts du cirque, de la rue et du théâtre), Avignon Université, Bibliothèque nationale de France (Bnf), Centre Pompidou – Département culture et création, CNRS, Département de Romance Languages and Literatures de Harvard University, École des hautes études en sciences sociales (EHESS), European Cooperation in Sciences and Technology (COST), France 2030, Institut Covid-19 Ad Memoriam, Institut d'études avancées de Paris, Institut français, Institut supérieur des techniques du spectacle (ISTS), IRCAM, *L'Histoire*, Maison Française de New York University, Maison Française d'Oxford, New York University Department of French Literature, Thought and Culture, le phénix scène nationale Valenciennes pôle européen de création, *Philosophie magazine*, RÓMULO – Centro Ciência Viva Université de Coimbra, Sacem Université, *Sciences et Avenir – La Recherche*, Société des gens de lettres (SGDL), University of Oxford, Université libre de Bruxelles, Université Paris-Nanterre.

Préface

Olivier Py, directeur du Festival d'Avignon

Le thème de la 75^e édition du Festival d'Avignon, « Se souvenir du futur », peut sembler à bien des égards un oxymore facile. Mais cette formule, que les spectacles auront tenté d'illustrer, de déjouer ou d'interroger, peut être interprétée de diverses manières.

Tout d'abord l'espace de l'art, autant que la vie de la psyché, ne connaît pas de saison et se rit des chronologies ; l'art, et plus particulièrement l'art éphémère, n'en finit pas de ne pas finir et prend l'avenir à rebours autant que le passé comme prophétie. Créer, c'est s'affranchir du temps ; créer pour un théâtre, c'est défier les horoscopes.

On peut aussi entendre « Se souvenir de l'avenir » dans le sens d'une injonction politique. Le découragement à l'œuvre n'est-il pas une stratégie du capitalisme ? Quand il n'y a pas d'alternative, il n'y a pas à se soucier de l'avenir, il n'y a pas non plus à se souvenir des combats qui ont changé le cours des fatalités, il n'y a plus à espérer les conditions d'un changement fondamental. L'inquiétude écologique est pourtant digne de notre souvenance, et c'est la génération qui vient qui doit rompre avec le cynisme ou la désinvolture de ceux qui ont oublié de réparer demain et l'ont hypothéqué dans une course au profit sans nom.

Avec les rencontres de l'ANR, une troisième interprétation est possible, et c'est : « La mémoire du futur ». Le titre puissamment aporétique de ces rencontres aura illuminé les belles heures de notre festival. Oui, la mémoire du futur est conditionnelle et doit solliciter notre engagement et notre imagination. Tout d'abord parce que les conditions mémorielles ont plus été bouleversées en vingt ans qu'en

vingt siècles. Qu'advient-il de ces référencements perdus dans la masse virtuelle de l'épaisseur du temps ? Le livre, l'image photographique et la reproduction mécanique de notre présent peuvent-ils encore présager d'une mémoire qui ne soit pas un catalogue commercial ? Comment saurons-nous mémorer ce qui vient et mémoriser ce qui passe, dans une accélération exponentielle de nos émotions ? Le déferlement d'interactions mémorielles proscrit-il toute mémoire intersubjective pour ne plus être qu'un éparpillement de minuscules miroirs où chacun n'a pour archives que ses anecdotes personnelles ?

Ces rencontres se sont déroulées dans le temps instable d'une épidémie sans conclusion, après un moment d'immobilité angoissé. Comment la marche du temps peut-elle encore construire une perspective et écrire la geste de l'humain ? Nos mythes, nos langues, nos rites, nos cultures suffisent-ils pour appréhender ce qui vient et ne ressemble à rien de connu ? Car aucune génération n'a pressenti si urgemment la possibilité de destruction totale, ni la connexion instantanée de la quasi-totalité de l'humain. Enfin, notre futur aura-t-il une mémoire d'un autre ordre que la mémoire des datas numériques, qui ne se soucient ni de hiérarchie ni de construction dramatique, encore moins d'éthique diégétique ?

Faire dialoguer les artistes et les chercheurs n'est en rien une posture, c'est au contraire le plus sûr moyen de court-circuiter les discours obligatoires, c'est se mettre pour les uns et les autres au croisement des chemins et entremêler des disciplines dans le but de construire une pensée commune et résolument tournée vers l'Espérance.

Ainsi, il a fallu échapper au passé, cartographier le bonheur, relier l'amour et le destin, entendre l'exigence qui vient des générations futures, pour inventer le temps de ces rencontres, une autre manière de penser. Grâce à la parole des uns et des autres, la sensation que le Festival n'est pas une juxtaposition d'élégances mais une utopie festive se confirme. Et après tout, le désespoir de la lucidité ne nous interdit pas l'espérance, à cela près que, si l'on peut désespérer seul et séparé, on ne peut espérer qu'à plusieurs.

Introduction

Catherine Courtet, Mireille Besson,
Françoise Lavocat et François Lecercle

La cerisaie sera bientôt mise aux enchères. Entre nostalgie et espoir d'une nouvelle vie, les uns sont arrêtés dans un temps révolu, les autres portés par la frénésie des projets. Les arbres devenus stériles seront rasés, mais le chemin de fer rapprochera les vacanciers. Aux dettes jamais payées, il faut substituer l'efficacité économique. Pour François Hartog, ce sont bien deux régimes d'historicité qui s'affrontent, entre prédominance de la tradition et prépondérance du futur. Mais le grand bouleversement social que raconte Tchekhov laisse les personnages dans des dilemmes sans fin, dans un présent incertain, entre doutes et désirs.

Loin d'opposer le passé et l'avenir, les études les plus récentes sur le fonctionnement de la mémoire, sur le rôle des émotions et sur la perception du temps tracent entre eux un autre lien. La mémoire, composée d'informations et de souvenirs, construit le sentiment d'identité et de continuité, permettant ainsi la projection dans le futur : c'est grâce à cette métabolisation des événements passés que peuvent se déployer les processus cognitifs qui permettent la planification et l'élaboration de ce qui peut advenir. Influencées par l'histoire de l'individu et par la culture, les émotions donnent leur valeur aux événements. En orientant la perception et l'action pour réagir à l'environnement, les expériences passées façonnent les émotions à venir et contribuent à anticiper les choix réalisés. La mémoire autant que les émotions sont réactualisées sans cesse afin de projeter pensée et comportement vers un devenir possible. La perception de la

durée, elle aussi, s'inscrit dans une double perspective puisqu'elle dépendrait à la fois de la capacité mnésique et de l'action.

L'histoire et l'ethnographie nous rappellent également comment le passé se tisse dans le présent. Dans l'Occident moderne, les récits de fantômes portent, jusque dans les maisons, les traces des guerres civiles et l'effroi des épidémies. Dans les pays où la transmission de la violence domine les destins, entre gangs et *vendettas*, la survie sociale se place à l'ombre de la mort. Dans l'Allemagne de l'après-guerre, le silence et la dissimulation s'opposent à la sanction des responsabilités individuelles et collectives. Mais parfois la hantise du passé est suspendue : un tribunal reconnaît le droit d'avoir peur, un enfant réconcilie deux familles ennemies, une jeune femme gifle un homme politique dans un moment fugace qui permet de repenser l'Histoire et de faire advenir un futur.

L'étude des récits de catastrophes, des interprétations de leurs causes et des réponses qui leur sont apportées montre que, à partir du XVIII^e siècle, la soumission à la punition divine cède la place à la volonté de réforme. Des lendemains de calamités naît un désir de régénération de la société. La tragédie collective porterait les promesses d'un avenir heureux.

Dans le roman et au cinéma, l'imaginaire du futur bute sur les contradictions et les peurs du présent. Pour un romancier d'avant la révolution française, l'an 2440 apportera de nouveaux droits et de nouvelles libertés faisant régner la félicité sur terre, mais ce rêve assigne toujours les femmes à l'univers domestique. Dans le cinéma populaire américain, les héroïnes gagnent parfois leurs combats contre les monstres, toutefois la mise en scène traduit la terreur qu'inspire leur puissance.

Les temps désaccordés dans *La Cerisaie*, les rêves d'un futur impossible pour la communauté de *Kingdom*, les tentatives d'échapper au passé de l'héroïne d'*Entre chien et loup*,

Penthésilée devançant le futur... les spectacles de Tiago Rodrigues, d'Anne-Cécile Vandalem, de Christiane Jatahy et de Laëtitia Guédon guident les contributions de cet ouvrage.

Dans le temps arrêté d'une épidémie mondiale, d'un présent devenu sans projet et d'un futur raccourci, ces travaux montrent les entrelacements des différentes représentations du temps à l'œuvre dans la complexité des sociétés et de l'esprit humain.

ÉCHAPPER AU PASSÉ

Les spectres viennent du passé pour dire qu'il y a péril en la demeure. Rapprochant ce qui est éloigné dans le temps ou dans l'espace, ils surgissent pour perturber les vivants et leur donner des ordres, apurer les comptes en négociant les dettes anciennes... À partir du XVI^e siècle, les fantômes échappent à la littérature de dévotion et deviennent source d'histoires, ils sont traversés par les souvenirs des guerres de Religion et des massacres entre protestants et ligueurs. Ils soulèvent d'inquiétantes questions sur l'intervention des démons, le retour des âmes des défunts ou la possibilité de démêler vérité et illusion. Quand ils paraissent, justice civile et justice ecclésiastique s'affrontent. Pour analyser ce que les fantômes racontent de l'histoire de ce temps, Caroline Callard renonce aux grands récits en privilégiant des histoires singulières dont il faut décrypter le contexte. Rue de la Rousselle, à Bordeaux, un petit enfant vêtu de blanc fait du tintamarre le jour et la nuit. Il saute du baldaquin sur le dormeur et lui ferme la bouche pour l'empêcher de parler, ou encore il transporte les domestiques hors de leur lit. L'exorcisme ayant échoué, les locataires se sauvent avant la fin du contrat, ce qui conduit le propriétaire à leur demander des comptes devant la justice. Le tribunal reconnaît la hantise, parce qu'il est habité par le souvenir des emmurés vifs durant

l'épidémie de peste et par la peur des huguenots. Les spectres sont mis en procès et les tribunaux reconnaissent le droit d'avoir peur. Avec les fantômes, les temps interfèrent : du passé surgit une menace qui réveille celles qui pèsent sur le présent. (Caroline Callard)

Une femme fuit le Brésil où règne un régime d'extrême droite. Comme l'héroïne de *Dogville* de Lars von Trier, elle arrive dans une communauté. Mais ici, il s'agit d'une troupe de théâtre, et pour les comédiens, le film devient le passé à éviter. L'aide que les différents personnages apportent à Graça se transforme peu à peu en une dette, qui justifie son exploitation jusqu'à la violence et la déshumanisation. Confrontés à l'expérience de l'autre, les personnages deviennent prisonniers du film et du passé. Pour Christiane Jatahy, les ambiguïtés de ce désir d'acceptation de l'autre racontent aussi la situation politique brésilienne. Vingt années de dictature n'ont pas protégé le Brésil de ce nouveau fascisme, qui grandissait dans les institutions, envahissant le quotidien, la tête et les mots des proches, des collègues, peut-être des parents. Ce basculement progressif dans l'assujettissement de l'autre, auquel la pièce *Entre chien et loup* confronte les spectateurs, est aussi le glissement d'un État démocratique vers un régime totalitaire. Le temps de la représentation est comme une expérience dans un tube à essais. L'individualité des personnages se dissout peu à peu dans une communauté uniforme, sans dialogue, sans différence. Mais quand Julia prend la parole pour dire « Je ne veux pas continuer dans cette histoire, dans ce rôle. Je n'accepte pas », alors le cours de l'histoire se fissure. Et l'expérience du théâtre comme confrontation au présent, à la réalité de l'autre, au commun, comme ouverture de possibles, s'impose. (Christiane Jatahy)

Il faut parfois un geste surprenant pour faire surgir l'horreur d'un passé auquel nul ne peut échapper : la gifle d'une jeune femme à un ancien nazi pour rappeler l'obsédante présence du passé et peut-être commencer à penser à un

avenir. Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, la majorité des responsables nazis condamnés par les Alliés fut blanchie par des lois d'amnistie : seule une infime proportion de fonctionnaires fut exclue du service public. En 1966, Kurt Kiesinger devient chancelier. Cette nomination aux plus hautes fonctions d'un ancien responsable nazi incarne l'échec de la dénazification. Sandrine Kott analyse les mécanismes de l'oubli de ce passé : comment la lutte contre le communisme devint prioritaire, comment les victimes furent mal ou pas indemnisées. Mais dans un tel contexte comment un geste, certes surprenant, a-t-il pu faire événement ? La détermination de Beate Klarsfeld est aussi traversée par la volonté de mettre au jour les compromissions de toute une génération, les travaux des historiens, l'inlassable besoin de savoir des enfants de déportés et de leurs enquêtes minutieuses, la violence de l'extrême droite et de la répression de la contestation par le gouvernement. Au silence de la dissimulation, cette gifle d'une jeune femme oppose la clarté de la lucidité et la dénonciation des crimes, tout comme Willy Brandt s'agenouillant devant le mémorial pour les juifs assassinés à l'issue du soulèvement du ghetto de Varsovie. Deux gestes en miroir, de deux générations, pour ouvrir l'idée de l'avenir. (Sandrine Kott)

Certains pays semblent entraînés dans une violence sans fin. Dennis Rodgers reprend une citation de Salman Rushdie pour évoquer le destin tragique du Nicaragua : « Pour comprendre les vivants, il faut commencer par comprendre les morts. » Écartant la tentation d'une analyse déterministe, il opte pour une approche ethnographique et montre comment les individus sont à la fois victimes et acteurs de cette violence. L'enquête est exigeante ; elle passe par l'intégration dans le quartier et dans le gang même, parfois au prix de quelques brutalités subies ou d'affections partagées ; la stratégie de recherche devient aussi une stratégie de survie. Cette immersion permet de comprendre les codes, les pratiques et les discours, les sentiments et les peurs. Les

violences ont une histoire et leurs logiques se transforment : à la défense du groupe familial du début des années 1990, succèdent la protection du quartier et de son identité, puis le trafic de drogue, les gangs d'adolescents, eux-mêmes remplacés par ceux de jeunes femmes. À partir de 2018, les membres des gangs sont recrutés par le gouvernement nicaraguayen pour réprimer un soulèvement populaire. Si chaque période est caractérisée par un type de violence, les échos des violences passées se transmettent : l'insurrection révolutionnaire sandiniste de 1979 et la guerre civile qui l'a suivie influent sur les modes d'action et sur l'interprétation des événements du présent. La violence peut se nourrir à la fois de la mémoire et de l'anticipation de l'avenir. L'expérience des guerres anciennes est souvent active derrière les violences du présent : la guerre des gangs est ancrée dans une réciprocité qui nourrit l'anticipation d'un processus d'escalade, et la *vendetta* projetée à travers les générations la violence passée. Mais parfois le cycle s'interrompt et l'avenir s'invente quand, après deux décennies, les enfants de deux ennemis donnent naissance à un être dont l'innocence justifie la protection plutôt que la vengeance. (Dennis Rodgers)

Les émotions ont souvent été considérées comme des entraves à l'exercice de la raison, parasitant l'activité de la pensée, voire l'action, ou encore relevant de la subjectivité individuelle. Les travaux les plus récents dans le domaine des neurosciences cognitives permettent d'étudier une grande variété de phénomènes émotionnels dans leur complexité. Patrik Vuilleumier présente la diversité de ces approches tout en dégagant des éléments structurants communs aux différents cadres théoriques. Les émotions sont des processus rapides et transitoires qui constituent des mécanismes d'évaluation d'une situation et de son contexte ; elles permettent de détecter la saillance d'une situation et d'adapter notre comportement. Si elles reflètent la signification d'un objet ou d'une situation et sont influencées par l'histoire de

l'individu et par ses expériences, elles sont aussi marquées par l'histoire du groupe social, les normes et la culture.

Geste, expression, sursaut, accélération cardiaque ou respiratoire, approche ou évitement... les résultats d'études expérimentales montrent que les émotions mobilisent une diversité de composantes : motrices, physiologiques, motivationnelles, cognitives et perceptives. C'est l'ensemble de ces composantes qui nourrit le sentiment subjectif de l'émotion. Cette diversité se retrouve dans les régions cérébrales impliquées. Lorsqu'un participant éprouve une émotion lors du visionnage de séquences successives d'un film ou de jeux vidéo, l'activité des différents réseaux cérébraux fluctue de manière simultanée. Cette synchronisation provisoire de zones cérébrales (dont le cortex préfrontal, l'insula, les ganglions de la base), qui sont généralement impliquées dans la représentation de soi (introspection et intéroception) ainsi que dans la prise de décision et la préparation à l'action, souligne la complexité des processus émotionnels. Ces données confortent l'hypothèse que les émotions permettraient, non seulement d'accorder une valeur aux événements, mais aussi de sélectionner une action appropriée. L'émotion pourrait alors être envisagée comme un mécanisme de prédisposition à l'action. (Patrik Vuilleumier)

Épidémies, cataclysmes, tremblements de terre et éruptions volcaniques... les catastrophes étaient interprétées, dans les sociétés anciennes, comme des manifestations de la volonté divine. Néanmoins les observations empiriques fournissaient aussi des explications. En s'appuyant sur les recherches historiques des vingt dernières années, Domenico Cecere montre que les interprétations ne se limitaient pas à la dissolution de l'ordre dans le chaos, à la désintégration des relations sociales et à l'émergence de croyances ou de comportements primitifs. Les interprétations théologiques et naturalistes étaient articulées, mobilisant des ressources culturelles tout aussi empiriques et rationnelles que symboliques. Au début de l'ère moderne, les reconstructions

urbaines, après la catastrophe, reprenaient les modèles du passé, les édifices symboliques abritant les rituels de repentance. Mais les tremblements de terre de Lisbonne ou de Calabre, au XVIII^e siècle, ont suscité une nouvelle conception de la nature et une nouvelle forme de récit de la souffrance humaine, qui rompait avec la volonté de rétablir l'harmonie perturbée entre l'humain et le divin. Le désastre peut devenir promesse de renaissance. Les gens de lettres et les hommes d'État de l'Europe des Lumières cherchent à voir la possibilité d'un avenir meilleur et d'une réforme de la société et des mœurs. Dans les décombres des cités dévastées, ils entrevoient la fin des servitudes anciennes, la salubrité, la civilité et la prospérité. La compassion pour les victimes et l'obligation qui en résulte ouvrent, à partir du milieu de XVIII^e siècle, une nouvelle ère dans la représentation des catastrophes qui marquera les siècles suivants. Comme si seule la quête de sens pouvait sauver de la désolation ! (Domenico Cecere)

Ils étaient partis très loin, dans un pays de forêts, là où les ours vivent en liberté et où les rivières sont claires, pour réinventer un monde. *Kingdom* raconte une forme d'utopie autarcique, le rêve d'un nouveau royaume, qui est en train de s'effondrer. Une barrière sépare les deux familles qui se disputent le territoire qu'elles ont défriché comme la nature sauvage à l'entour. L'une d'elles, que l'on ne voit jamais sur scène, incarne le mal. À la guerre perpétuelle laissée en héritage aux enfants s'ajoutent la destruction et l'exploitation des ressources par des braconniers, le feu, la violence, l'alcool, les fauves. Le danger est partout, à l'intérieur des familles comme à l'extérieur. Pour Anne-Cécile Vandalem, il s'agit bien de figurer la fin d'un monde en proposant une expérience presque immersive. Une petite fille dessine au bord d'une rivière, la lumière des bougies se reflète dans l'eau, des chiens aboient... Le regard du spectateur est laissé libre, mais l'équipe de cinéma le conduit dans l'espace fermé de la maison. Si le point de

vue développée est unique, la mise en scène propose une diffraction des regards : celui des spectateurs, celui de l'équipe de cinéma sur cette communauté, celui des personnages sur l'équipe de cinéma, à qui ils demandent de raconter leur histoire, et surtout celui des enfants qui sont à la frontière des deux mondes. En montrant une utopie en train de disparaître, il s'agit de conjurer la catastrophe à venir. (Anne-Cécile Vandalem)

AMOUR, CONSCIENCE ET DESTIN

Des fleurs déposées à côté d'un corps, il y a déjà 60 000 ans, ou sur les terrasses de Paris en 2015... Le souci des défunts est universel. Il y a 450 000 ans, des ancêtres génétiques des Néandertaliens ont installé vingt-huit squelettes dans une caverne en Espagne, définissant ainsi un espace des morts séparé de celui des vivants. Les chimpanzés et les gorilles peuvent retirer la poussière du corps mort de leur congénère ou rester prostrés parfois plusieurs jours. Mais les rites funéraires ont varié, accompagnant l'évolution humaine. À partir de sources archéologiques et anthropologiques, Éric Crubézy analyse à la fois la diversité, la variabilité et la permanence des rites funéraires. Sépultures aériennes sur des plateformes ou dans des arbres chez les Iakoutes de Sibérie au XVII^e siècle pour permettre à l'âme de s'échapper du corps, dispersion des cendres dans le fleuve chez les Indous, grande fête et sacrifice de buffles au déclin du soleil chez les populations des Célèbes en Indonésie... ces situations si diverses laissent apparaître des constantes dans les pratiques. Il s'agit de laisser partir le mort en le faisant disparaître du monde des vivants. Trois phases peuvent être distinguées : montrer le mort, cacher son corps et enfin le métamorphoser. Peut-être la reconnaissance de la mort de l'autre a-t-elle contribué au processus de conscience qui a précédé le langage humain. Et si c'était

avec les premiers rites funéraires que l'espèce humaine était entrée dans l'histoire, avec le besoin de penser à ceux qui ont vécu et ne sont plus ? (Éric Crubezy)

Penthésilée, héroïne de la guerre de Troie, ne cesse d'être transformée par la littérature et par le cinéma. Si Heinrich von Kleist montre l'effondrement du féminin face à l'amour, Laëtitia Guédon explore le lien des femmes avec le pouvoir et la puissance. Elle interroge le mythe à la lumière de l'actualité du mouvement féministe pour montrer « des corps de femmes qui se lèvent dans la cité ». Penthésilée devient une figure hybride, ni tout à fait masculine, ni tout à fait féminine, ni tout à fait animale. Bien loin d'incarner une figure éternelle, elle cherche, dans une langue poétique et sans référence de genre, une nouvelle émancipation et une réconciliation entre les femmes et les hommes. Penthésilée la guerrière affronte Achille par jeu, par rage, par amour, pour devenir une autre, mais surtout pour échapper à une histoire déjà écrite. (Laëtitia Guédon)

Audacieuses, fortes, libres et guerrières, les Amazones sont des héroïnes courageuses mais toujours vaincues. Comme Achille, Penthésilée, leur reine, est « auréolée d'immortalité » par les poètes. Violaine Sebillote Cuchet rappelle que des rivages de l'Égée à ceux de l'Adriatique et de la mer Tyrhénienne, le mythe des Amazones est un des plus importants de l'imagerie grecque archaïque et classique. Eschyle écrit qu'elles détestaient les hommes, Diodore et Strabon qu'elles les excluaient de leurs sociétés. Hérodote raconte que les Scythes les voyaient comme des « tueuses d'hommes ». Cette symbolique différentialiste apparaît sur le vase du potier et peintre Exékias, réalisé au VI^e siècle avant notre ère, dans l'opposition de la couleur des corps d'Achille et de Penthésilée. Mais si, capturées par les Grecs, les Amazones sont transformées en butin de guerre et forcées d'épouser leurs vainqueurs, l'amphore montre une représentation plus originale. Un regard unit les deux héros au moment où Penthésilée expire sous la lance de son plus valeureux

ennemi, Achille. Ce regard consacre Penthésilée dans sa gloire. Loin de manifester la soumission d'une épouse, « elle fait partie du même monde » qu'Achille, et l'érotisme qui les lie peut être comparé à celui qui règne lors des banquets.

Mais, comme pour tous les mythes, de multiples interprétations coexistent. Envers de l'héroïsme masculin, le mythe des Amazones peut incarner l'étrangeté barbare à laquelle s'affrontent les cités grecques, comme sur les frises du Parthénon. Pour les Éphésiens, qui les revendiquent comme fondatrices de leur cité, les Amazones représentent la résistance à l'hégémonie athénienne. Les femmes guerrières ne sont pas seulement objets de mythes. Ada, Artémise, Mania et Cratésipolis furent reines et cheffes de guerre puissantes sur les rives d'Asie Mineure. Comme les figures imaginaires, les figures historiques attestées par des traces archéologiques nous racontent la complexité des configurations de genre dans les cités antiques de la Méditerranée. (Violaine Sebillotte Cuchet)

De *Star Wars* à *Wonder Woman*, les héroïnes du cinéma populaire américain sont résolument actives, puissantes, perspicaces et indépendantes des hommes. Rey, détentrice de la Force dans *Star Wars : The Force Awakens*, Beverly dans le film *It* ou Eleven dans la série *Stranger Things*, qui triomphe du monstre qui menaçait de tout engloutir, ont des capacités d'agir bien supérieures aux garçons de leurs bandes. En observant l'évolution des rôles féminins, Charles-Antoine Courcoux explore la façon dont le cinéma américain des années 2010 reflète les changements et les tensions de la société. Si ces personnages valorisent la puissance d'agir, celle-ci est contrebalancée par une esthétisation de leurs corps. La déstabilisation potentielle des normes de genre est contrecarrée par des jeux de séduction renvoyant à l'imaginaire masculin hétérosexuel. Mais plus encore, ces combattantes sont opposées à des femmes présentées comme l'emblème d'une féminité radicale à proscrire. Les prouesses

physiques sont souvent chorégraphiées, l'usage du ralenti et le cadrage valorisent la beauté, la grâce, la légèreté et l'habileté plus que l'endurance, la force et le conflit. L'incarnation de la force par ces femmes semble réveiller une conception anxigène du corps féminin et raviver la peur de la dévoration, figurée parfois par des monstres gluants et voraces comme dans *Star Wars*. Cette force au féminin suppose qu'on la régule et qu'on la maîtrise. Ces héroïnes ne sont-elles pas, dans leur ambiguïté même, l'expression des relations de genre de la société américaine et des craintes que suscite leur redéfinition ? (Charles-Antoine Courcoux)

Ordonner le monde en catégories d'individus permet de simplifier l'environnement social et de développer des routines dans les interactions. Mais ces stéréotypes sociaux suscitent aussi un ensemble de croyances sur les caractéristiques des différents groupes, parfois jusqu'à la caricature quand ces traits sont supposés être nécessairement présents chez chaque individu. L'intérêt pour les mathématiques, l'empathie, l'autorité, la raison, la sensibilité ou l'émotivité seraient des lignes de différenciation entre les femmes et les hommes. Derrière ces stéréotypes, se dessinent les représentations des compétences ou des incompétences caractéristiques des genres. En mobilisant des approches expérimentales en psychologie sociale, les travaux d'Isabelle Régner et de Pascal Huguet illustrent comment les stéréotypes influencent les capacités cognitives et sociales.

Même si les compétences sont variables selon les individus, les résultats ont mis en évidence que des pensées interférentes, des émotions négatives, le stress perturbent la mémoire de travail et la mise en jeu des processus cognitifs et émotionnels nécessaires pour résoudre des tâches complexes. Les croyances sur la moindre performance des femmes en matière de sciences – par exemple en mathématiques ou en informatique – contribuent à renforcer l'inégalité des genres dans les parcours scolaires ou universitaires et dans les carrières. Le développement des démarches expé-

rimentales permet de montrer combien les déterminants sociaux, les facteurs contextuels et les situations influencent, consciemment ou inconsciemment, les parcours de vie. (Isabelle Régner et Pascal Huguet)

Le roman n'a pas attendu Orwell pour anticiper des avenir lointains. Louis Sébastien Mercier, journaliste, écrivain et élu à la Convention, et Émile Souvestre, enseignant et avocat proche des saint-simoniens, ont, à un siècle de distance, écrit un roman d'anticipation. Georges Vigarello resitue ces rêves de félicité sur terre – ou ces cauchemars – dans l'histoire des idées et des sensibilités. En 1771, Louis Sébastien Mercier rêve d'égalité de principe, de liberté de la presse, de citoyens participant aux décisions collectives. La surveillance de la religion ou des mœurs est abolie, de même que la censure qui confond l'homme « avec ce qui rampe ou végète ». En opposition à la « souveraineté absolue », les décisions reviennent aux citoyens et aux « États assemblés du royaume ». Les richesses sont partagées pour alléger les privations des moins fortunés. Sous l'influence des Lumières, les connaissances sont partagées. Les amants se choisissent librement, les femmes sont délivrées du tutorat des pères, de l'art de paraître, mais cantonnées à la sphère domestique. Si cette projection en l'an 2440 traduit les aspirations de son temps, elle reste marquée par une stricte dissymétrie : aux femmes l'espace intérieur et aux hommes l'extérieur.

En 1846, Émile Souvestre prédit pour l'an 3000 un univers infernal : la machine règne même sur les relations sociales, les voyages sont souterrains, insensibles aux paysages, les repas chimiques. Les vives revendications féministes ont effacé le masculin : Dieu est une femme, les hommes n'ont plus de droits, « toutes les femmes seront égales pour commander ». Cette dystopie traduit l'immense inquiétude que les hommes puissent être un jour dépossédés de leurs prérogatives et obligés d'obéir. Dans les rêves des futurologues, les changements possibles sont en germe, mais

c'est moins l'avenir qui se dévoile, que le présent, avec ses hantises, ses désirs et ses craintes. (Georges Vigarello)

QUAND LE PASSÉ DISPARAÎT OU L'EXIGENCE DU FUTUR

Le train est en retard, bientôt la cerisaie sera mise en vente. Le temps est à la fois compté et suspendu. Pour Tiago Rodrigues, *La Cerisaie* est une polyphonie complexe, et chaque acte est constitué d'une succession confuse d'événements. Dans cette instabilité perpétuelle, les personnages vivent dans des temporalités différentes. Lioubov, prisonnière d'une nostalgie radicale, est « sourde aux clameurs de la ruine ». Le majordome Firs semble ne plus vivre depuis la fin du servage, alors que porté par des projets d'avenir, Lopakhine rêve, comme Yasha, de s'accomplir pour lui-même et par lui-même. À la bataille du temps s'ajoute celle de l'utile et de l'inutile, du passé et de l'avenir. Pour Lioubov, l'avenir était lié à la terre, au point qu'elle préférerait être vendue avec la cerisaie. C'est sur sa perte que le nouvel ordre économique peut advenir. *La Cerisaie* est traversée par l'histoire de la Russie et l'histoire personnelle de Tchekhov, petit-fils d'esclave, qui écrit cette pièce quarante ans après la libération des serfs. C'est à travers le destin, un peu tragique, d'une aristocrate endettée, qui ne s' imagine qu'esclave de ses arbres et de son domaine, que le renversement de l'histoire peut s'opérer. Tiago Rodrigues inscrit sa dramaturgie dans le regard de notre temps encore marqué des traces des dictatures et du colonialisme et peuplé d'incertitudes. Si la pièce s'inscrit dans la désorientation des périodes de crise et de transition, dans le trouble induit par des temporalités désaccordées, dans la fin d'un monde, elle porte aussi « ce mélange de cruauté et de violence, d'espoir et de beauté, qui est au cœur des grands changements historiques que vivent les personnages ». (Tiago Rodrigues)

Pour un historien de l'économie, *La Cerisaie* représente la fin d'un monde : les nobles prodigues empruntent aux bourgeois, surendettés ils devront vendre leur domaine. La pièce incarne la transition entre le régime dominant de la propriété foncière et la prise de pouvoir du capitalisme porté par les industriels et les commerçants, au tournant du XX^e siècle. En empruntant sans compter, les nobles déprécient le futur, préférant les fêtes présentes. Cette préférence pour le présent s'accompagne de taux d'emprunt très élevés. Ces constats sont l'occasion, pour Pierre-Cyrille Hautcoeur, d'analyser l'affaiblissement sans précédent des taux d'intérêt actuels et d'en explorer les causes possibles comme les enjeux. Les taux d'intérêt résument et chiffrent notre rapport au futur : des taux élevés engagent à rembourser davantage dans le futur ; à l'inverse, des taux faibles poussent à abandonner beaucoup aujourd'hui pour s'assurer des revenus suffisants dans le futur. Le rapport au temps permet de remettre en perspective les deux régimes de dette et de taux d'intérêt que l'Europe a connus : le modèle de la rente foncière à taux quasi constant et le marché des capitaux plus fluctuants qui s'installent en France à partir de la Révolution. La déstabilisation du régime capitaliste au XX^e siècle, sous l'effet des conflits militaires, sociaux et des crises financières, a précédé cet abaissement des taux. Les taux bas, voire parfois négatifs, que connaissent les économies européennes portent en eux l'incertitude radicale à laquelle sont confrontées nos sociétés. Risque d'effondrement écologique, pression de la transition énergétique, risque de krach financier, tensions politiques... en choisissant des taux négatifs, marchés et banques centrales inventent de nouveaux rapports entre présent et futur pour un avenir encore « en cours d'imagination ». (Pierre-Cyrille Hautcoeur)

La mémoire ne concerne pas seulement les connaissances acquises, les souvenirs ou encore les savoir-faire et les habitudes. À partir de l'observation de pathologies, comme la

maladie d'Alzheimer, l'amnésie ou le stress post-traumatique, Francis Eustache montre comment les recherches récentes en neurosciences cognitives proposent une vision renouvelée de la mémoire humaine, qui serait aussi liée à l'activité du moment présent, à nos aspirations, à nos désirs et à notre projection dans le futur. La capacité à imaginer des événements futurs détaillés et contextualisés, qui est sérieusement limitée dans de nombreuses situations pathologiques, se reconstruit à partir d'une ré-expérience des événements passés et d'une pré-expérience des événements futurs. Les résultats obtenus grâce à l'Imagerie par résonance magnétique fonctionnelle montrent que cette projection de soi serait également liée à la mémoire épisodique et à la capacité à se mettre à la place d'autrui. Elle nourrirait également le sentiment d'identité personnelle et de continuité biographique, la préparation à l'action, la capacité de prise de décision, de planification, de régulation émotionnelle et affective, d'appréhension temporelle, d'intégration d'événements nouveaux. La mémoire serait au centre d'une double configuration de capacités cognitives et de repères temporels. Elle apparaît comme une fonction qui nous permet de voyager mentalement dans un temps où passé, présent et futur s'entremêlent et s'enrichissent mutuellement. (Francis Eustache)

La durée est une caractéristique abstraite du monde qui n'est pas perçue à travers une sensation directe. Estimer une durée implique d'apprécier le temps écoulé depuis le début d'un événement. La perception du temps est une construction mentale dans laquelle l'information sensorielle se tisse avec la mémoire pour estimer la durée d'une note de musique, d'un pas de danse, d'un silence, ou pour prédire quand un événement va se produire. Jennifer Coull explore les différentes dimensions qui marquent notre rapport au temps et à la durée en mobilisant des travaux expérimentaux en psychologie du développement et en neurosciences cognitives. Les observations de Piaget, montrant que les jeunes

enfants distinguent mal les notions d'espace et de temps, ont été confortées par des travaux plus récents montrant l'importance de la capacité mnésique dans les tâches d'estimation de la durée. Mais d'autres facteurs entrent aussi en jeu, comme l'attention que nous portons au temps qui s'écoule, le contenu émotionnel ou les caractéristiques physiques de l'événement auquel nous sommes confrontés. Le stress et la colère conduisent, par exemple, à estimer une durée comme plus longue qu'elle ne l'est en réalité. Lors d'un accident, le temps semble ralentir. L'observation par neuro-imagerie montre que les zones cérébrales activées pour l'appréciation de la durée sont également celles de la motricité. Et si nous apprenions le temps par l'action ? (Jennifer Coull)

À l'âge d'or, succèdent l'âge d'argent, puis l'âge de bronze et enfin l'âge de fer. Les Étrusques semblent eux aussi avoir distingué plusieurs époques qui se succèdent ou se répètent. Si les sources littéraires sur leur mesure du temps sont absentes, en revanche les sources épigraphiques et l'iconographie funéraire permettent à Marie-Laurence Haack d'explorer la diversité du rapport au temps chez les Étrusques. Au temps astronomique, divisé en années, jours et mois, sont associés des temps politiques et religieux. Les années peuvent prendre le nom des magistrats chargés des affaires publiques. Les cérémonies en l'honneur de Tin, maître des Cieux, ou de Nethuns, dieu de la Mer, rythment le temps religieux. Pour régler la vie des hommes et des cités, les Étrusques ajoutent les temps historiques relatant des combats avec les Romains et les temps mythiques permettant aux cités d'invoquer comme fondateurs des personnages de l'*Illiade* ou de l'*Odyssée*. La durée des siècles est variable, soumise aux signes envoyés par les dieux, certains durent cent ans, d'autres cent dix-neuf ans. Ces différences suggèrent une élasticité du temps. Parfois, les sacrifices humains sont convoqués, afin de diviniser un défunt et de lui permettre de dépasser la mort. En articulant différentes représentations du temps, les Étrusques cherchaient peut-être à échapper à la fin des temps. (Marie-Laurence Haack)

* *
*

Bien loin d'une représentation linéaire du temps, l'histoire, l'archéologie, l'anthropologie, l'économie, la psychologie ou les sciences et neurosciences cognitives dessinent des simultanités ou encore des entrelacements. Le théâtre a en commun avec la recherche de nous proposer des points de vue multiples, qui sont autant de concordances, dissonances ou contrepoints. Dans le temps suspendu d'une pandémie, il nous rend au présent par l'expérience de l'assemblée. Il nous restitue l'expérience de l'autre et nous ouvre la possibilité d'imaginer une autre histoire. S'il figure la catastrophe à venir, c'est pour la conjurer car, comme Patrick Boucheron le rappelle, la prophétie ne prétend pas dire ce qui va arriver, mais plutôt alerter pour que ça n'arrive pas. Ce déclenchement de l'imaginaire va de pair avec une « mémoire du futur » qui, selon les mots d'Olivier Py, tient à notre capacité à « désirer ce qui vient, l'inconnu, l'imprescrit, l'inattendu, l'inespéré ».

Échapper au passé

Les spectres viennent du passé et disent le péril en la demeure. Ils commandent les vivants, rapprochent ceux qui sont éloignés dans le temps ou dans l'espace, négocient les dettes anciennes... Mais les fantômes racontent aussi la hantise de menaces qui pèsent sur le présent : la violence des soldats, l'horreur des guerres de Religion, les risques de contagion lors des épidémies de peste. À partir de XVI^e siècle les fantômes échappent à la littérature de dévotion et deviennent source d'histoires. Les spectres sont mis en procès et les tribunaux reconnaissent le doit d'avoir peur. (Caroline Callard)

Une femme fuit le Brésil où règne un régime d'extrême droite. Comme l'héroïne de *Dogville* de Lars von Trier, elle arrive dans une communauté, qui est ici une troupe de théâtre. Le film devient le passé à éviter, mais dans le temps de la représentation théâtrale, les pensées des personnages trahissent les ambiguïtés de ce désir d'acceptation de l'autre. (Christiane Jatahy)

Il faut parfois un geste surprenant pour rendre à la conscience du présent l'horreur d'un passé auquel nul ne peut échapper : la gifle d'une jeune femme à un ancien nazi pour rappeler l'obsédante présence du passé et peut-être commencer à penser à un avenir. (Sandrine Kott)

La violence peut se nourrir de la mémoire et de l'anticipation de l'avenir. L'expérience des guerres anciennes est souvent active derrière les violences du présent, la guerre des gangs

est ancrée dans la réciprocité, nourrie de l'anticipation d'un processus d'escalade ultérieure, la *vendetta* projetée à travers les générations la violence passée dans le futur. Mais parfois le cycle s'interrompt et l'avenir s'invente. (Dennis Rodgers)

En orientant la perception et l'action pour réagir à l'environnement de façon adaptée – ou non –, les émotions sont dépendantes des expériences passées et des buts futurs. La genèse des émotions est liée à la valeur des objets et des événements, à leur nouveauté, à leur congruence avec les buts, aux normes sociales ou à la possibilité de contrôle, qui correspondent à des circuits d'activation des mouvements. Les travaux les plus récents montrent que l'émotion serait bien un mécanisme de prédisposition à l'action. (Patrik Vuilleumier)

Si, dans les sociétés anciennes, les catastrophes étaient interprétées comme des manifestations de la volonté divine, les causes physiques contribuaient aussi à les expliquer. Les tremblements de terre de Lisbonne ou de Calabre ont suscité une nouvelle conception de la nature et une nouvelle forme de récit de la souffrance humaine. Quand le désastre n'est plus seulement une punition du ciel, alors il peut devenir source de renaissance. Les gens de lettres et les hommes d'État de l'Europe des Lumières cherchent à voir les signes d'un avenir meilleur et la possibilité d'une réforme de la société et des mœurs dans les décombres des cités dévastées. Comme si seule la quête de sens pouvait sauver de la désolation ! (Domenico Cecere)

Ils étaient partis très loin, dans un pays de forêts, là où les ours vivent en liberté et où les rivières sont claires, pour réinventer un monde. Mais ces deux familles s'opposent en tout point et se disputent le territoire qu'elles ont défriché comme la nature sauvage à l'entour. Aucun ennemi ne parvient à les réunir. À la guerre perpétuelle laissée en héritage aux enfants s'ajoutent la destruction et l'exploitation des ressources par des braconniers. En montrant une utopie en train de disparaître, il s'agit de conjurer la catastrophe à venir. (Anne-Cécile Vandalem)

Des fantômes au théâtre de justice

Caroline Callard

Vouloir échapper au passé nous condamne-t-il à fréquenter des fantômes ? Vouloir échapper au passé, c'est renoncer à l'affronter, ou encore s'affranchir de la dette dont il est porteur. Dans le mouvement de cette relégation, ou de ce refoulement, la psychanalyse a coutume de voir une scène propice à l'avènement des spectres¹.

Traiter le fantôme en historien n'a pourtant rien d'une évidence, tant la question « qu'historicise-t-on dans cette histoire ? » n'est pas aisée. Dans *Spectres de Marx*, Jacques Derrida avertissait la communauté des érudits en ces termes : « La hantise est historique, certes, mais elle ne date pas, elle ne se date jamais docilement dans la chaîne des présents, jour après jour, selon l'ordre institué d'un calendrier². » Qu'historicise-t-on quand on étudie les fantômes ? Existe-t-il des périodes plus hantées que d'autres ? C'est un peu à cette question qu'avait tenté de répondre Jean Delumeau dans un livre pionnier pour l'histoire des émotions, *La Peur en Occident*³. Il paraît aujourd'hui difficile de produire un cadre d'interprétation aussi général, ou même d'indexer l'histoire des fantômes à la seule émotion de la peur, une

1. Parmi une bibliographie abondante, on peut citer Nicolas Abraham, Mária Török, *L'Écorce et le Noyau* [1975] Paris, Champs Essais, 2009. L'historien Denis Crouzet en fait une clé d'interprétation de son ouvrage : *Charles Quint, empereur d'une fin des temps*, Paris, Odile Jacob, 2016.

2. Jacques Derrida, *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, 1993, p. 22.

3. Jean Delumeau, *La Peur en Occident*, Paris, Fayard, 1978, p. 29 : « Certaines civilisations ont-elles été plus craintives que d'autres ? »

peur qui, de plus, est réduite à son substrat générique et anhistorique. Reste les histoires dont le livre de Jean Delumeau abonde, et parmi elles de nombreuses histoires de fantômes.

On peut en effet partir de cela : de cette capacité des fantômes à raconter des histoires dont on a conservé la trace. Car ce qui fait événement, c'est d'abord l'apparition des fantômes dans les sources, la place qu'on leur a ménagée ou qu'ils ont su se ménager dans telle ou telle archive du passé, à un moment donné.

Au XVI^e siècle, le fantôme se constitue en « lieu commun » autonome, dégagé de la théologie ou de la littérature de dévotion, notamment grâce à l'imprimerie ; davantage, il connaît une forme de promotion épistémologique dans le cadre de l'essor de la philosophie naturelle. Le fantôme qui peuple les discours et les images dans l'Europe de la fin du XVI^e siècle et de la première moitié du XVII^e siècle institue un réel spécifique, où sont brassés et redistribués des objets aussi divers que la hiérarchie des cours souveraines du royaume de France, l'illusion et la vérité, les protestants et les ligueurs en proie au souvenir des massacres, le droit des propriétaires et celui des locataires, la nouvelle optique et la « psychologie », la justice civile et ecclésiastique, les démons et les âmes des défunts. À la Renaissance, le fantôme devient une figure « armée » de l'écrit, un argument, doté d'une efficacité, avec lequel on peut penser⁴.

S'ensuivent deux points de méthode : premièrement, il s'agit de renoncer aux grands récits de la hantise, séduisants mais simplificateurs, qui postulent des périodes à fantômes et d'autres pas. Renoncer aux grands récits au profit d'histoires singulières, soigneusement contextualisées, mène à un second point méthodologique : chaque histoire de fantôme se présente comme une expérience ou une action mettant

4. Stuart Clark, *Thinking with Demons. The Idea of Witchcraft in Early Modern Europe* Oxford, Clarendon Press, 1997.

aux prises les vivants et les morts, et qu'il faut retrouver. Cette approche « pragmatique » n'exclut pas le recours à une histoire des émotions, mais elle n'adhère plus aussi étroitement au socle de l'histoire du religieux et de la croyance.

METTRE LES ESPRITS EN PROCÈS

Je donnerai un exemple de cette action : un procès s'ouvre en 1594, à Bordeaux, intenté par le propriétaire d'une maison située rue de la Rousselle, qui se plaint que son locataire a quitté les lieux avant la date prévue par le contrat de location⁵. L'argument invoqué par ce dernier est que la maison est devenue *inhabitable à cause de quelques esprits* : l'un d'entre eux notamment prend la forme d'un petit enfant vêtu de blanc ; le jour, il fait du *tintamarre* et fait trembler meubles et ustensiles dans toute la maison ; la nuit, il grimpe au baldaquin du lit et se jette sur l'estomac de celui qui dort, lui fermant la bouche pour l'empêcher de parler et de respirer⁶. Il transporte les domestiques d'un bout à l'autre de la maison hors de leur lit et les frappe. Ces apparitions sont très fréquentes : trois ou quatre fois par semaine. Un exorcisme a bien été tenté par un homme d'Église, mais il a échoué. Au cours du procès, on apprend en outre que la maison « auroit été tousiours inquietée depuis la contagion de la peste. Que les grands bruits qui s'y faisoient estoient notoires aux locataires precedans, que sa femme en seroit morte de crainte & de frayeur⁷ ».

5. Caroline Callard, *Le Temps des fantômes. Spectralités d'Ancien Régime, XVI^e-XVII^e siècles*, Paris, Fayard, 2019, p. 84-99.

6. André de Nesmond (1553-1616), *Remonstrances, ouvertures de palais et arrestz prononcés en robes rouges par messire André de Nesmond, seigneur de Chezac, premier président du parlement de Bordeaux*, Poitiers, A. Mesnier, 1617, p. 515-625.

7. *Ibid.*, p. 89.

La cause est déclarée recevable : un second procès aura lieu, une commission dépêchée sur place sera chargée de constater la réalité de la hantise, et les fantômes feront ainsi leur entrée dans le droit d'Ancien Régime.

Que dit ce procès ? D'une part, que les contemporains établissaient un lien entre la peste et la hantise et que ce lien reposait sur l'expérience qu'ils avaient des lieux. À Bordeaux, une fois reconnu pestiféré par le chirurgien – après dénonciation des voisins aux autorités compétentes –, un malade pouvait choisir de rester confiné dans son logis ou de se faire transporter à l'hôpital de peste. Le premier cas, qui concernait d'abord les notables, était considéré comme le plus enviable, les autorités municipales prenant en charge l'entretien de la famille. Un serrurier payé par la ville mettait alors un cadenas à la porte⁸. Les sources délivrent quelques aperçus poignants de ces emmurés vifs qui ne pouvaient plus communiquer avec les vivants que par la fenêtre de leur logis. L'agonie des emmurés vifs, coupés du reste du corps social, représentait l'envers d'une bonne mort telle que l'envisageait le rituel chrétien : encadrée et accompagnée. Bien souvent, à leur réouverture, les maisons ne contenaient plus que des cadavres. Il fallait procéder à d'ultimes mesures de « désinfection » en brûlant tout à l'intérieur, puisque la « contagion », estimait-on, s'attachait encore aux vêtements, aux meubles, aux murs, à l'air même que l'on respirait. Surgissait alors la possibilité des fantômes qui, comme la maladie, continuaient à hanter la demeure des défunts.

L'autre élément marquant du contexte qui donne sens à cette histoire de maison hantée concerne la façon dont elle est immédiatement connectée aux guerres de Religion qui ravagent le royaume de France depuis plusieurs décennies, tout particulièrement dans la Guyenne protestante. Le magistrat qui prononce l'arrêt du procès de la rue de la

8. Stéphane Barry, « La peste à Bordeaux aux XVI^e et XVII^e siècles », *Revue archéologique de Bordeaux*, n° 89, 1998, p. 143-175.

Rousselle adosse la défense du locataire, et donc l'affirmation de la réalité de la hantise, à la défense de la religion catholique. Dans l'arrêt prononcé sur cette affaire par André de Nesmond, second président du parlement de Bordeaux, c'est parce que les protestants ont renoncé au culte du purgatoire, donc à la possibilité du retour des esprits, que les huguenots ne peuvent concevoir qu'une maison soit hantée. Qu'un tel énoncé procède d'une simplification *éhontée* des positions théologiques protestantes importe peu au magistrat bordelais : si l'on est catholique, il faut soutenir la possibilité de la hantise et, partant, le fait que cette maison-ci le soit. La parole du magistrat fait du fantôme le schibboleth, le révélateur, des tenants de la religion traditionnelle.

Mais la présence des spectres dans la capitale bordelaise ne doit pas tout au contexte des guerres de Religion : ils étaient là « avant ». Le magistrat évoque telle rue du « Chateau Neuf », d'autres sources évoquent les ruines romaines des piliers de Tutelle, au-delà des fossés du Chapeau-Rouge. Les fantômes étaient là, tout proches, mais dans des lieux situés un peu à l'écart des circulations urbaines. La rue de la Rousselle est au contraire le cœur marchand de Bordeaux. La morbidité de la peste puis le péril huguenot ont permis aux spectres de s'aventurer au cœur de l'œkoumène. Reste à savoir pourquoi : quelles actions performent-ils et autorisent-ils ?

LE DROIT D'AVOIR PEUR

L'équivalence qu'André de Nesmond établit dans son arrêt entre tout phénomène d'apparition et la confession catholique le place face à un argument épineux : c'est pour des raisons religieuses qu'il faut permettre au tribunal de statuer sur les faits de maison hantée et admettre le droit du locataire à rompre son bail à ce titre. Pourtant, si ces maisons sont hantées par des âmes en peine, le devoir de tout bon

catholique devrait être de les secourir et non de déguerpir. Ces mêmes raisons religieuses imposeraient donc de ne pas admettre que le bail soit rompu. Le magistrat entreprend de résoudre ce dilemme en invoquant « un droit d'avoir peur », qu'il rattache à la tradition du droit romain du *iustus timor*, « la crainte légitime ». Toute l'action des fantômes au tribunal se joue là, dans la définition d'une norme orthodoxe du courage conforme à la religion catholique, et dans son corollaire : la reconnaissance d'un droit, pour les fidèles, à la peur, par temps de peste, de schisme et de guerre civile. En ce sens, la réflexion menée par André de Nesmond dans l'arrêt, publié plus tard sous l'appellation d'« arrêt des esprits », représente une étape ultérieure dans ce réexamen de la couardise que Montaigne avait engagé. Pour l'auteur des *Essais*, la peur est cette « passion estrange » qui ne peut se réduire ni à l'examen de ses objets, ni à celui qui l'éprouve, puisqu'elle touche les plus « rassis » – les hommes de guerre – comme le « vulgaire », auquel elle fait voir les « bisaïeux sortir du tombeau enveloppés de leur suaire⁹ ». Pour Aristote, la peur était un défaut dont la volonté pouvait venir à bout. Pour Montaigne, qui invoque à cet endroit le savoir des médecins pour mieux avouer son ignorance, la peur est un mystère dont on ne peut être estimé responsable¹⁰. En dissociant la peur de la volonté, Montaigne déstabilise le *topos* aristotélicien du courage comme vertu morale (et aristocratique). André de Nesmond passe outre le mépris de Montaigne pour la peur du vulgaire qui fait voir les fantômes, subsume les deux arguments et affirme qu'il existe des « craintes raisonnables » qui donnent raison d'avoir peur, et les fantômes en font partie.

9. Michel de Montaigne, *Essais*, Bordeaux, Millanges, 1580, livre I, chapitre 18, « De la peur », p. 86 *sq.*

10. « En celle ici [la couardise], nous nous sommes bandés à notre escient contre les lois de la raison que nature a empreintes en nous », voir *ibid.*, chapitre 16, « De la punition de la couardise », p. 78.

Dans Bordeaux, l'arrêt de Nesmond connaît un succès retentissant : il est prononcé « en robe rouge » à l'occasion d'une séance solennelle et publique du parlement, qui n'a lieu que quatre fois par an, durant des jours chômés (ici au cours des solennités pascales, qui célèbrent le mystère de la Résurrection). Il s'agit d'un des rares discours profanes tenus devant un public à l'époque moderne. Dès 1604, le juriste Julien Peleus qualifiait, dans ses *Questions illustres*, le discours de Nesmond de décision « fort célèbre ». Une dizaine d'années plus tard et un an après la mort du juriste bordelais, il est publié par son fils au sein d'un recueil avec le titre énigmatique d'« Arrest des esprits ». Celui-ci est suivi d'un poème, prétendument retrouvé dans les papiers du magistrat, qui célèbre ses effets extraordinaires sur l'auditoire :

« Qu'ai je vu, qu'ai je oui d'où est ce que je sors ?
 Suis je entre les vivants ou bien entre les morts ?
 Suis je rempli de vraie ou de fausse merveille ?
 Est-il vrai que je dors est il vrai que je veille ?
 [...] durant le temps de quatre heures entières
 [...] La troupe foule à foule en torrent est venue. »

Le poème bordelais témoigne de la fertilité oratoire de la matière des spectres, de sa capacité à mobiliser toutes les ressources de l'éloquence humaniste. Il souligne également la réputation lettrée que peuvent y gagner ceux qui maîtrisent le corpus des histoires de fantômes et sa mise à feu juridique. Il rappelle enfin qu'entre les opérations du droit et celles du théâtre, entre l'enceinte judiciaire et la scène, les homologues sont nombreuses. Tant il est vrai que les fantômes aiment à fréquenter les théâtres de justice comme la justice au théâtre.

Le présent du théâtre pour changer le passé

Christiane Jatahy

Entretien avec Sandrine Kott,
Dennis Rodgers et Frédéric Sawicki

Pour ne plus subir l'oppression d'un régime qui vire au fascisme, Graça part. Elle trouve refuge dans une communauté, sur une scène de théâtre, qui s'apprête à une expérimentation autour du propos du film Dogville de Lars von Trier : l'accueil de l'autre. Son acceptation par cette communauté sera-t-elle différente de celle du film ? Parviendra-t-elle à échapper aux diverses formes d'exploitation de la société capitaliste ? En tressant une nouvelle fois des liens entre cinéma et théâtre, Christiane Jatahy met en scène Entre chien et loup au Festival d'Avignon, un jeu trouble aux renversements constants.

Frédéric Sawicki : Christiane Jatahy, vous êtes brésilienne, carioca. Vous travaillez entre le Brésil et la France. Vous êtes une passeuse aussi entre plusieurs arts, et en particulier entre le théâtre et le cinéma, à deux égards, d'abord par un usage très intéressant, très habile, dans votre mise en scène, de passages filmés qui renvoient à ce qui se passe en dehors du huis clos ; et puis aussi entre le cinéma et le théâtre, quand vous revisitez des films marquants. Vous avez monté et adapté le film le plus célèbre du cinéma français, *La Règle du jeu* de Jean Renoir, à la Comédie-Française. Le film de Lars von Trier, *Dogville*, est le fil conducteur autour duquel vous construisez votre pièce *Entre chien et loup*, sans en faire une adaptation littérale.

En quoi ce choix est-il déterminé par l'actualité ? Ou est-ce un projet que vous aviez mûri ou pensé de longue date ? En quoi le contexte particulier marque-t-il votre façon d'aborder cette œuvre ?

Christiane Jatahy : Ce projet a commencé il y a presque deux ans, il fait partie de la trilogie de l'erreur. La première partie, *Entre chien et loup*, est inspirée, en partie, du film *Dogville*. La deuxième partie, *Avant que le ciel tombe*, inspirée de *Macbeth*, est un mélange de discours de Bolsonaro et de quelques références à un texte de Davi Kopenawa et Bruce Albert qui s'appelle *La Chute du ciel*¹. La dernière partie, *Après le silence*, évoque l'histoire de l'esclavage qui détermine en partie notre structure sociale au Brésil et dans le monde.

Marc Blanchet : Dans le film *Dogville*, sorti en 2003, le réalisateur danois Lars von Trier, raconte l'accueil d'une fugitive dans une petite ville américaine, dans les années 1930. Il y met le cinéma « à plat » : les emplacements des maisons sont dessinés au sol, le décor devient l'équivalent d'un plateau de théâtre. Avez-vous l'impression que votre rencontre avec *Dogville* naît d'une thématique commune ?

Christiane Jatahy : Ma pratique artistique a des ressemblances avec celle de Lars von Trier, mais mon approche est l'inverse de la sienne. Dans *Dogville*, Lars von Trier fait passer le cinéma vers un langage théâtral, alors que, pour moi qui suis metteuse en scène, le théâtre est premier, le cinéma ne surgissant qu'après. Mon travail explore les relations ambiguës entre le cinéma, qui enregistre le passé, et le théâtre, qui est ancré dans le présent. Il est impossible de modifier un film ; en revanche, une représentation théâtrale est sujette à tous les changements, les incidents, les imprévus

1. Davi Kopenawa et Bruce Albert, *La Chute du ciel. Paroles d'un chaman yanomami*, Paris, Plon, coll. « Terre humaine », 2010.

– le théâtre est un art du moment présent. *Entre chien et loup* reprend l'histoire de la fuite d'une femme dans un autre cadre géopolitique et pose également la question soulevée par Lars von Trier : l'acceptation de l'autre en tant qu'expérience. Mais cette fois-ci, les personnages sur scène connaissent le film et profitent de l'arrivée d'une femme exilée du Brésil, Graça, qui espère changer le cours des choses, pour essayer de ne pas répéter la même histoire que dans le passé, incarnée par le film *Dogville*.

Olivier Thomas et Julia Bellot : Comment vous êtes-vous approprié le sujet du film ?

Christiane Jatahy : Il y a plusieurs raisons pour lesquelles j'ai choisi de m'inspirer de *Dogville*. D'abord, le film m'a beaucoup impressionnée la première fois que je l'ai vu : j'ai lutté avec lui. Je pense que Lars von Trier a réussi à parler de la manière dont le capitalisme – dans le cas présent l'exploitation à travers la dette que l'on a contractée – peut devenir une relation fasciste, quand on prive une personne de son statut d'être humain et qu'elle devient un sujet exploité. C'est une relation dans laquelle on peut même penser que la vie n'a pas de valeur. Il s'agit de comprendre à quel moment la société franchit cette limite et bascule dans une relation de type fasciste. Dans le microcosme de la communauté de *Dogville*, les personnes pensent qu'elles vont aider Grace. Mais cette aide va se transformer en une dette qui deviendra très vite l'exploitation d'une femme jusqu'à la déshumanisation et l'objectivation.

Toute expérience de l'altérité, au sein d'une communauté, peut conduire à profiter de l'autre, avec cette intime conviction que, si je donne quelque chose de moi à l'autre, celui-ci a une dette envers moi et doit payer... sinon la dette augmente. Avec le désir d'accepter Grace, les personnages sont persuadés d'agir hors de tout fascisme.

Alors que le cinéma invite à regarder à distance, le théâtre, lui, peut donner l'expérience directe d'une situation d'acceptation de l'autre ; il propose ainsi au public une problématique en lui donnant une vibration actuelle.

Ce qui m'a aussi beaucoup intéressée dans *Dogville*, c'est la relation que Lars von Trier a construite entre théâtre et cinéma. Il a filmé – avec violence – un espace théâtral au cinéma. J'ai adopté le point de vue inverse. Dans ma pièce, c'est le cinéma qui entre dans le théâtre pour l'aider à aller plus loin dans la relation avec le public. C'est pour cela que, sur scène, les acteurs filment et sont filmés.

Olivier Thomas et Julia Bellot : Dans le film de Lars von Trier, l'héroïne, Grace, fuit un groupe de bandits. Dans *Entre chien et loup*, Graça fuit une société qui fait penser au Brésil de Vargas ou de Bolsonaro...

Christiane Jatahy : Dans mon adaptation, Graça rejoint un groupe de comédiens qui veulent changer l'histoire du film et donc trouver une façon d'échapper à sa fin. Est-ce possible ? Et sinon, à quel moment les choses basculent ? Nous avons déjà vécu cela au Brésil et nous sommes en train de le revivre, c'est terrible. Nous avons vécu sous la dictature entre 1964 et 1985, et, ces dernières années, sans voir que le fascisme avait grandi à nos côtés. À quel moment avons-nous perdu la perception du risque ? C'est ce moment que j'ai voulu montrer dans cette pièce. Le fascisme n'a pas nécessairement un visage de monstre. Il peut être à côté de nous et s'incarner dans des personnes que nous connaissons.

Lorsque la protection des privilèges l'emporte sur le respect des droits de tous, on peut basculer dans le fascisme. C'est ce qui se passe au Brésil, aujourd'hui. Cette pièce n'est pas une réponse, car le théâtre n'a jamais de réponse, mais elle peut nous aider à réfléchir ensemble à la menace fasciste qui peut concerner n'importe quel individu partout dans le monde.

Frédéric Sawicki : La question de la mémoire, du passé, est omniprésente, mais on a l'impression que c'est plutôt le poids des routines, des logiques marchandes, capitalistes, qui produit le fascisme insidieux, banal. Au fond, ces gens-là n'ont pas de mémoire dans la manière de traiter cette réfugiée. Ils ne s'intéressent même pas à son passé, ils l'interrogent très peu. Cela veut-il dire que l'insistance sur l'importance du souvenir et des politiques mémorielles n'a finalement que peu de prise sur le risque d'un retour des régimes autoritaires ?

Christiane Jatahy : La pièce est inscrite dans l'actualité du Brésil. Je pense que nous sommes dans une situation de répétition, et cela vient notamment de ce que nous n'avons pas vraiment regardé notre passé. On a vécu vingt ans de dictature. Il y a vingt ans que nous sommes en démocratie. Dilma Rousseff a mis en place une Commission de la vérité, mais les coupables, les gens qui ont vraiment violé les droits humains, n'ont jamais été punis.

L'histoire peut être réécrite conformément aux vœux du pouvoir, et l'histoire du Brésil est en cours de réécriture quand Bolsonaro dit qu'il ne s'est rien passé et que la dictature n'a pas tué beaucoup de gens.

Je pense qu'il est impossible de penser un avenir si on ne regarde pas notre passé. Le fascisme survient insensiblement puis devient de plus en plus explicite. Aujourd'hui, il a de multiples visages, l'utilisation même de ce mot est difficile. Je ne sais pas si c'est le mot juste. Peut-être faut-il inventer un autre terme.

C'est l'idée de travailler sur l'effort de dépasser et, en même temps, de regarder le passé qui a donné consistance aux personnages. Dans *Dogville*, quand l'histoire commence, le passé arrive comme un destin tragique.

Le dispositif adopté me permet de jouer sur le basculement entre réalité et fiction. Il y a un mélange entre des scènes jouées en direct et des scènes filmées qui ont été

tournées dans le même espace. La scène est comme le passé qui n'arrête pas d'arriver, et les personnages commencent à être prisonniers du film et du passé. Le cinéma est toujours un instrument du passé, alors que le théâtre est toujours au présent. La question est : comment, dans le présent du théâtre, peut-on changer une histoire passée ?

Grégoire Mallard : Au Brésil, la justice n'a pas été rendue s'agissant des crimes de la dictature. L'indignité n'a donc pas été marquée sur les corps de ces bourreaux, contrairement au film de Lars von Trier, dont le développement narratif suit plutôt le modèle de la *vendetta* décrite par Dennis Rodgers : on y voit cette femme, qui est la fille d'un chef de gang, par qui la violence se déchaîne sur le modèle de l'ange exterminateur, avec un père qui rétablit la justice divine en tuant les bourreaux. Au contraire, dans *Entre chien et loup*, la violence exercée contre Graça risque de sombrer dans l'oubli, puisque finalement, la violence n'est pas dite par cette femme qui, d'une certaine façon, se retranche dans son monde intérieur. On la voit écrire, mais on ne voit pas les bourreaux frappés de cette indignité. La dimension cathartique du théâtre est absente, ce qui peut laisser le spectateur avec plus de questions que de réponses et une forme d'insatisfaction : est-ce que cette fin ne crée finalement pas plus le malaise que le débordement de violence vengeresse du film de Lars von Trier ?

Christiane Jatahy : Dans *Entre chien et loup*, nous avons décidé de ne pas répondre à la violence par la violence et de ne pas donner une dimension cathartique, parce que celle-ci aurait été une forme de réponse. Je préfère laisser la fin ouverte, afin que chacun trouve la réponse. Certes, cela signifie une absence de soulagement pour le public, pour nous et pour les comédiens, mais cela permet aussi une interaction directe avec le public. Cette fin ouverte permet de penser ensemble – même si ce n'est pas sur-le-champ, au

théâtre, mais peut-être après – ce qu'il est possible de faire pour ne pas répéter la même histoire.

Le personnage de Philippe Duclos dit : « Comme un ange exterminateur, elle va tout nettoyer pour penser que quelque chose peut peut-être naître dans un espace vide. » Celui de Matthieu Sampeur ne cesse de demander comment faire pour ne pas répéter encore et encore la même histoire. Les personnages sont dans une sorte de prison.

Une pièce ne se termine jamais à la première. La réalité change toujours la fiction. Aujourd'hui, la fin de ma pièce est celle-là, mais l'année prochaine, ce sera peut-être une autre fin. Le théâtre est un art du présent, parce qu'il y a la possibilité de tout changer, et même de changer la pièce. C'est juste après la première, quand on est vraiment en relation avec le public, qu'on peut savoir si ce qu'on a pensé arrive ou pas.

Sandrine Kott : Le geste violent de Beate Klarsfeld en 1968 – ou les autres formes de violence que les Klarsfeld vont déployer ensuite – a évidemment une fonction très différente de la *vendetta*. La fonction de cette violence est de faire événement, de faire émerger quelque chose, de faire sortir du silence. C'est le statut de la violence et la forme spécifique qu'elle prend. Dans aucun des cas, il ne s'agit évidemment de meurtre, les Klarsfeld ne vont tuer personne, mais ils mettent en scène une forme de violence qui crée l'événement.

Dennis Rodgers : La question de savoir si on peut répondre à la violence par la violence a été au cœur de beaucoup de préoccupations dans les sciences sociales.

Walter Benjamin, dans son essai *Critique de la violence*, développe une notion de violence assez plurielle, qui part des violences plus instrumentales, mais qui va aussi jusqu'à la notion d'une violence divine qui remettrait les compteurs sociaux à zéro. Le recours constant à la violence est peut-être une façon de chercher cette violence un peu mythique qui

permettrait une remise à zéro, sans qu'on y arrive nécessairement. D'une certaine manière, on peut peut-être regarder l'évolution de la société comme une grande *vendetta*.

Certainement, une partie de mon travail s'attache à explorer la manière dont des structures – par exemple la ségrégation sociale, la ségrégation urbaine – constituent en elles-mêmes des formes de violence qui touchent des populations entières, qui les stigmatisent et les oppriment au sein d'un combat de classes continu caractéristique de certaines sociétés très inégales, et qui peuvent donner lieu à une réponse violente en retour, dans des formes telles que le crime ou la délinquance des gangs.

Marc Blanchet : Votre spectacle est, comme le film qui l'a inspiré, un procédé chimique : prenons une communauté et déposons-y une étrangère. Ensuite, observons la réaction...

Christiane Jatahy : La question de l'exil, de l'étranger m'intéresse. Il en était déjà ainsi avec le dernier spectacle présenté au Festival d'Avignon, voici deux ans, *Le présent qui déborde*. Il s'agissait de l'étranger qui ne peut entrer sur un territoire ni rentrer chez lui et se retrouve dans un *no man's land*. Cette réflexion sur l'étranger a été le déclencheur de la mise en scène comme de la dramaturgie. Dans *Entre chien et loup*, une femme vit l'expérience de l'extrême droite dans son pays et décide d'en partir, non pas comme exilée politique, mais parce que la situation est devenue intenable. Cherchant une autre possibilité d'existence, elle rencontre un groupe de personnes qui renvoie à ce que nous vivons et voyons, puisque c'est une communauté dans un théâtre.

Marc Blanchet : Cette réflexion sur un fascisme sans frontière, vous la menez au regard de votre vie au Brésil...

Christiane Jatahy : Si le film de Lars von Trier m'a beaucoup impressionnée à sa sortie, j'éprouve un sentiment

ambigu, notamment à l'égard des personnages qui sont comme des archétypes. Ce qui m'importe, c'est de montrer comment pareille situation – l'accueil d'une étrangère exploitée jusqu'à la violence, le viol, la déshumanisation, avec les excès propres au capitalisme – est proche de nous. Si être brésilienne conditionne aujourd'hui plus que jamais mon travail, je pense que le fascisme peut se réveiller dans n'importe quel pays. Le personnage de Graça n'a pas conscience qu'elle peut retrouver pareille dérive hors de son pays. Toutefois, j'ai désiré qu'elle soit à même de réagir, de contester... L'histoire de Graça peut devenir celle d'une Européenne arrivant au Brésil pour fuir un régime autoritaire, par exemple...

Marc Blanchet : Le film de Lars von Trier s'achevait sur un générique montrant des photographies célèbres de la misère et de l'exploitation ouvrière aux États-Unis, des années 1930 à la fin du XX^e siècle. La communauté de Dogville est victime de sa pauvreté et exploite Grace. Comment percevez-vous l'état actuel de votre pays, puisque votre spectacle joue des confrontations géographiques et temporelles ?

Christiane Jatahy : Prenons l'exemple de la pandémie : le gouvernement actuel n'a mené aucune action pour l'empêcher. Il a, au contraire, paru vouloir la favoriser pour alimenter le chaos dans le pays ou pour accélérer l'extermination de groupes de gens, comme les communautés indigènes, qui s'opposent à sa politique de destruction. La notion de « protection » – tellement citée dans le spectacle – est en ce sens révélatrice. D'un côté, la protection de chacun dépend de la collectivité, de la société, de l'acceptation de l'autre, de l'aide. De l'autre, elle comprend aussi l'écologie – la protection de la forêt ou la lutte contre les inégalités. Nous nous retrouvons, au Brésil, dans une situation où souvent nous ne savons plus si ce fascisme est une menace

ou s'il s'est déjà installé, dans les institutions, mais aussi dans la tête et les mots des gens, parfois des proches, des collègues ou des parents. Ce glissement entre État démocratique et régime totalitaire est au cœur d'*Entre chien et loup*.

Marc Blanchet : Votre travail artistique tente-t-il d'abolir les frontières ?

Christiane Jatahy : Je cherche à mettre en question toutes les frontières : les frontières géographiques, celles entre le théâtre et le cinéma, entre les personnages et les acteurs. Le quatrième mur, qui séparait la scène du public, est tombé depuis longtemps ! Le théâtre est l'espace de l'agora : c'est un espace de dialogue dont la caractéristique essentielle est pour moi cette séparation entre les acteurs et le public. D'autant plus que, si les acteurs peuvent changer le public, inversement le public peut changer les acteurs.

Olivier Thomas et Julia Bellot : Le personnage de Graça est seul. Sa fuite est-elle la seule réponse au fascisme ? Car lutter et résister seul est toujours très compliqué.

Christiane Jatahy : J'ai beaucoup travaillé sur le sujet des migrations ou des réfugiés, notamment avec *Le présent qui déborde – Notre odyssee II*, que j'ai monté en 2019. Mais je ne vois pas Graça comme une réfugiée. Elle a une vie confortable. Elle ne fuit donc pas pour des raisons financières ou à cause de la guerre. Elle fuit cette société fasciste avec l'utopie de trouver ailleurs d'autres relations humaines et une autre vie. Elle n'a pas besoin d'aide matérielle, mais elle a besoin d'affection, d'une société dans laquelle elle sera traitée avec humanité. Elle ne veut pas lutter – ce n'est pas la lutte pour changer la société qui l'habite –, elle souhaite en finir avec la vie qu'elle a vécue sous le fascisme.

Rejouer *Dogville* apparaît donc comme une expérience à travers laquelle les différents protagonistes essaient de voir s'il

y a une possibilité d'infléchir le destin. Tenter à travers la fiction de changer la réalité.

Olivier Thomas et Julia Bellot : Sandrine Kott, vous travaillez en historienne sur la lutte contre le fascisme. Avez-vous un exemple de ce type de combat ?

Sandrine Kott : Sur la question de lutter seul contre le fascisme, Beate Klarsfeld, qui est née en 1939, lutte, elle, contre les marques laissées par le nazisme. Son grand modèle c'est Sophie Scholl, qui a distribué des tracts anti-fascistes à Munich en 1943. Elle, son frère Hans et les quelques jeunes, membres de La Rose blanche, étaient presque seuls contre la dictature, contre le nazisme. Ils ont été arrêtés, condamnés à mort et exécutés. Cette figure héroïque inspire Beate dans son projet de poursuivre les criminels nazis au mépris des risques encourus. Il s'agit bien aussi d'infléchir le destin.

Dans *Dogville*, il y a aussi la question de la communauté. Au fond, ces personnes essaient de se protéger dans et à travers un cadre communautaire, mais la communauté peut devenir aussi le lieu et l'instrument de l'oppression.

En histoire, il existe des exemples de cette espèce d'utopie communautaire qui se transforme en enfer. Je pense en particulier à un certain nombre de projets du premier socialisme, dans la première moitié du XIX^e siècle, qui proposèrent des alternatives communautaires à la société industrielle et qui ont généralement dégénéré. Dans les communautés imaginées et mises en œuvre par Étienne Cabet, les Icaries, l'exploitation des uns par les autres est bannie, les individus sont égaux, et pourtant l'oppression a pris de nouvelles formes.

Christiane Jatahy : C'est intéressant de jouer avec les deux questions : l'idée de lutter seule et celle de la communauté. La communauté peut construire un mur de protec-

tion – grâce à l’identification de l’individu à la communauté – face à une menace. Au Brésil, par exemple, le fascisme se construit aujourd’hui face à la menace que représentent les communistes. Mais, en réalité, le communisme n’existe plus. La menace est donc factice. Mais, malgré cela, plus le nombre de personnes convaincues que la menace existe est important, plus la domination peut s’établir. La circulation des *fake news* et des théories du complot facilite le processus. Bolsonaro, comme Trump, les utilise abondamment.

Entre chien et loup est comme une sorte de tube à essai dans lequel on peut observer ce phénomène en train de se mettre en place. L’évolution passe aussi à travers la scénographie. Au début, le spectateur peut clairement identifier des espaces individuels. Chaque personnage est donc individualisé avec sa pensée, sa position, son histoire et son regard sur les choses. Puis l’impression que quelque chose les menace se diffuse, la personnalité individuelle s’évanouit peu à peu et se fond dans la communauté. Le discours devient uniforme. Il n’y a plus de contradiction, plus de dialogue, plus de différence. Le point de basculement s’incarne dans le personnage de Graça. À partir de ce moment-là, elle va lutter seule.

Sandrine Kott : Je vois là aussi des parallèles avec ce que dénonce Beate Klarsfeld dans l’épisode de la gifle ; le fait que la communauté se soude contre un ennemi réel ou imaginaire peut favoriser des relations de type autoritaire ou justifier l’oppression au sein même de la communauté. Dans la RFA de l’après-Seconde Guerre mondiale, la menace du communisme, réelle ou non, fait taire celle que représentent la permanence du nazisme et l’existence de nazis à l’intérieur du pays. L’antifascisme – donc effectivement le combat contre les dangers persistants du nazisme – est délégitimé comme étant un argument communiste. Du coup, l’antifascisme devient plus dangereux que le fascisme lui-même. C’est un peu ce que vous dites : en rassemblant la

communauté autour d'un ennemi réel ou imaginaire, on peut laisser persister des éléments du fascisme, voire encourager des pratiques autoritaires.

Christiane Jatahy : D'autant plus lorsque la société fasciste ne reconnaît pas qu'elle est fasciste. Par exemple, Bolsonaro et les gens qui le soutiennent disent que le nazisme est socialiste, donc que c'est le communisme.

Olivier Thomas et Julia Bellot : Il y a aussi tout ce qui touche à la narration et à la manière dont on transmet un récit...

Christiane Jatahy : Sandrine, en tant qu'historienne, vous constatez que nous vivons aujourd'hui un changement dans la manière de raconter et reconstruire l'histoire. Comme s'il était possible de changer, comme si la vraie histoire n'avait plus de valeur car elle peut être réécrite de manière négationniste. Comme si l'on pouvait dire aujourd'hui que la terre est plate et pas ronde.

Sandrine Kott : Ce que Beate Klarsfeld fait avec la gifle, c'est de mettre un terme au récit fictif de la dénazification. Avec la gifle, elle introduit un fait irréfutable et met en quelque sorte fin au discours. C'est en tout cas comme cela que je l'interprète. Les historiens s'intéressent toujours à la manière dont on construit l'événement : « Qu'est-ce que c'est qu'un événement ? » Avec cette gifle, Beate Klarsfeld veut volontairement construire un événement incontestable. À travers ce geste, elle désigne Kiesinger comme un nazi : « C'est un nazi et c'est pour ça que je le gifle », semble-t-elle dire. D'autant plus que Beate Klarsfeld apporte – grâce à une enquête extrêmement fouillée – la preuve de ce qu'elle affirme. Elle construit une cause irréfutable. Ces questions : « Qu'est-ce que c'est qu'un récit historique ? » et « Est-ce qu'il y a quelque chose d'irréfutable ou est-ce que c'est juste une

narration? » sont extrêmement importantes. Au fond, elles sont au centre de l'action des Klarsfeld et de celle de Beate quand elle gifle le chancelier. C'est aussi la rencontre du moment fugace et de la temporalité longue, celle du nazisme, de la dénazification non aboutie de l'Allemagne et de la RFA et enfin celle de la manière dont précisément la gifle est interprétée et appropriée par les uns et les autres. Cette interprétation c'est aussi une mise en récit.

Olivier Thomas et Julia Bellot : Dans les deux cas, que ce soit Graça ou Beate Klarsfeld, le personnage principal est une femme...

Sandrine Kott : C'est important de choisir un personnage féminin, parce que les femmes sont victimes d'oppressions cumulées, tout particulièrement dans les sociétés fascistes.

Christiane Jatahy : Aujourd'hui, au Brésil, le gouvernement est ouvertement très misogyne. Il règne un patriarcat très toxique, hostile aux femmes, mais aussi aux Noirs, aux Indigènes... Le choix de cette histoire et l'évocation de l'oppression d'une femme permettent de parler de l'importance du féminisme en tant que lutte politique. Car si un homme se trouvait dans la même situation que Graça, le processus de domination n'irait pas aussi loin que dans le film de Lars von Trier. Peut-être que ce serait plus violent et que l'homme serait tué, mais il est peu probable qu'il serait exploité sexuellement. C'est pour cela aussi que mon choix de mettre en scène *Entre chien et loup* évoque malheureusement encore une fois le Brésil... Notre horrible président a dit récemment à une femme du Congrès qu'il n'allait pas la violer car elle n'est pas belle. Il paraît incroyable qu'un président puisse parler comme cela. Ce sont des choses qui sont impardonnables.

À la fin de la pièce *Entre chien et loup*, Graça raconte ce qu'elle a fait, qu'elle a tué et même tout brûlé. Après,

le personnage de Julia prend la parole : « Je ne veux pas continuer dans cette histoire, dans ce rôle, je n'accepte pas. » Cette intervention est comme une fissure qui change le cours de l'histoire. C'est une espèce de révolution qui modifie encore une fois la narration.

Brecht a construit une manière de penser le théâtre politique, mais aujourd'hui la même attitude pamphlétaire n'est plus possible. Le théâtre est toujours politique parce qu'il est une agora. Nous sommes ensemble pour penser quelque chose au même moment. Évoquer les sujets politiques ne va pas de soi : cela me demande toujours des efforts, de la recherche et de l'expérimentation.

Le théâtre ne peut pas faire la révolution, mais il peut changer quelque chose. La pièce *Le présent qui déborde* présente la situation de réfugiés qui n'ont pas la possibilité de revenir, de rentrer chez eux. À la fin de la représentation, le public se met debout dans un élan collectif. Avec *Entre chien et loup*, j'ai pensé à la façon de donner la possibilité à chacun d'avoir sa propre réflexion, d'ouvrir une question. Le théâtre offre cette possibilité d'approcher la réalité des autres, de la partager.

Marc Blanchet est journaliste.

Olivier Thomas est rédacteur en chef adjoint du magazine *L'Histoire*.

Julia Bellot est rédactrice web du magazine *L'Histoire*.

Un passé dont on ne s'échappe pas : la gifle de Beate Klarsfeld le 7 novembre 1968¹

Sandrine Kott

Lors du congrès du parti conservateur, l'Union chrétienne démocrate (CDU), qui se déroule à Berlin le 7 novembre 1968, une jeune femme de 29 ans, Beate Klarsfeld, gifle à toute volée le chancelier allemand Kurt Kiesinger. Ce geste spectaculaire est l'expression d'une révolte, celle d'une femme et de toute une génération de jeunes Allemands de l'Ouest hantés par le passé.

Beate Klarsfeld est née à Berlin en 1939, elle a grandi dans une Allemagne en guerre, puis dans les ruines matérielles et morales laissées par le nazisme. En 1960, pour échapper au silence sur le passé et au milieu étouffant dans lequel elle a grandi, elle part à Paris où elle rencontre Serge Klarsfeld, avec lequel elle se marie en 1963. Né en 1935 en Roumanie, Serge Klarsfeld est un historien et avocat juif. En octobre 1943, pour protéger sa famille, son père Arno s'est laissé arrêter par la Gestapo. Il est assassiné à Auschwitz-Birkenau à la fin de la même année. En 1965, lors de sa première visite à Auschwitz, seul dans le camp de Birkenau, Serge Klarsfeld s'engage à tout faire pour combattre l'oubli.

Kurt Kiesinger est né en 1904 dans l'Allemagne du Sud-Ouest. Il fait des études de droit à Berlin, où il fréquente les

1. Cette contribution est une version modifiée et augmentée d'un texte publié en ligne sur la revue *Alarmer*. <https://revue.alarmer.org/beate-klarsfeld-gifle-le-chancelier-allemand-kurt-kiesinger/> (consulté le 22 février 2022)

milieux conservateurs, hostiles à la République de Weimar. En février 1933 il adhère au Parti national-socialiste, dont il reste membre jusqu'en 1945. En 1940, il entre au service de l'appareil d'État nazi comme directeur associé des émissions de la radio allemande à l'étranger où, selon un document de 1944 exhumé des archives états-uniennes en 1966, il aurait tenté de limiter les actions « antijuives ». Il y travaille toutefois en coopération avec le ministère de la Propagande Joseph Goebbels. À la fin de la guerre, après un séjour de dix-huit mois en prison, il fait une carrière politique au sein de l'Union chrétienne démocrate. Il est député dès 1949 dans le premier Bundestag de RFA, puis devient chancelier en 1966.

La gifle met donc face à face deux générations, deux destins et deux manières d'affronter le passé nazi en RFA : au silence et à la dissimulation de Kiesinger répond la volonté de connaître et de faire savoir de Beate et Serge Klarsfeld.

L'épisode de la gifle est immortalisé par la photographie du jeune journaliste pigiste qui travaille pour le magazine *Stern*. C'est lui qui a accompagné Beate Klarsfeld et lui a permis d'entrer dans le palais des congrès. Voici comment elle décrit l'ensemble de la scène dans les mémoires que le couple publie en 2015 :

« Pendant quelques instants, je reste indécise. À chaque extrémité de la table, deux ou trois membres du service d'ordre. Je m'approche de l'un d'eux en brandissant mon bloc. Je dois improviser. Levant soudain la tête, je fais un signe discret de la main, feignant de m'adresser à une personne se trouvant de l'autre côté de la table. Je recommence. Puis, avec naturel, je demande au surveillant : "Je voudrais rejoindre un ami. Puis-je passer derrière les fauteuils ?" Il hésite : "Ce n'est pas un passage." J'insiste. "Faites le tour par l'extérieur, on ne passe pas ici." Je reste au même endroit et lance quelques sourires de l'autre côté. Il me tire légèrement par la manche en me disant : "Allez, passez, mais faites vite." Je me glisse rapidement derrière les personnalités. Au moment d'arriver derrière Kiesinger, il sent une présence et se

retourne légèrement. Soudainement, mes nerfs se détendent. J'ai gagné. Criant de toutes mes forces "Nazi! Nazi!", je le gifle à la volée, sans même voir l'expression de son visage². »

Pour donner sens à ce geste nous allons d'abord inscrire l'événement singulier de la gifle dans l'histoire plus longue de ce qu'on appelle désormais la « méthode Klarsfeld ». Nous montrerons ensuite que ce geste est aussi l'expression d'une révolte plus ample de la jeunesse allemande face au silence et au conservatisme de leurs aînés. Enfin, si la gifle entend bien sanctionner dans le présent les responsabilités passées, elle est également tournée vers l'avenir, celui de la construction d'une nouvelle Allemagne qui, pour Beate Klarsfeld et la génération 1968, ne peut advenir sans regarder les crimes passés avec lucidité.

MOBILISER LES SOURCES HISTORIQUES POUR L'ACTION POLITIQUE

Dès 1966 des intellectuels connus – les écrivains Günter Grass et Heinrich Böll, le philosophe Karl Jaspers – s'étaient élevés contre l'arrivée à la chancellerie de Kurt Kiesinger, un ancien membre du parti nazi. Se faisant l'écho de cette indignation d'une partie de l'opinion allemande, Beate Klarsfeld publie en janvier 1967 un article dans le journal français *Combat*, dans lequel elle dénonce le passé nazi de Kurt Kiesinger. À la suite d'un deuxième article, en juillet de la même année, elle est renvoyée sans préavis du poste qu'elle occupe depuis 1964 à l'Office franco-allemand pour la jeunesse, sans doute sous la pression des autorités politiques allemandes. Indignés, les Klarsfeld entreprennent

2. Beate et Serge Klarsfeld, *Mémoires*, Paris, Fayard/Flammarion, 2015, rééd. Le Livre de Poche, 2020, p. 216. Voir l'ensemble du récit sur lequel s'appuie le paragraphe qui suit, p. 131-236.

alors des recherches dans les archives à Potsdam, Londres et Washington, qui établissent précisément l'implication de Kiesinger dans l'appareil d'État nazi, son rôle dans la propagande, y compris antisémite, en direction de l'étranger et le fait que, contrairement à ce qu'il affirme, il était au courant de la déportation et de l'assassinat de millions de juifs. Ce travail patient donne lieu à la publication, en français et en allemand, d'une brochure en décembre 1967 : *La Vérité sur Kurt Georg Kiesinger, dirigeant de la propagande nazie*, puis d'un livre avec Joseph Billig, historien de la Shoah, attaché au Centre de documentation juive contemporaine, *Kiesinger ou le fascisme subtil*, qui paraît en 1969.

Cette méticuleuse préparation et le geste spectaculaire qui la clôt sont les premières occurrences de ce qui est devenu la « méthode Klarsfeld ». Le couple scandalisé par l'impunité dont jouissent les anciens nazis décide de dénoncer, de poursuivre et de faire juger les « criminels de bureau », ceux qui, ayant occupé des positions de responsabilité politique, portent une lourde culpabilité dans les crimes du nazisme. Les Klarsfeld ne s'intéressent pas aux exécutants, premières et souvent seules victimes des procédures judiciaires, tant durant la période de dénazification de l'immédiat après-guerre que lors des quelques procès qui eurent lieu en RFA dans les années 1960. Pour Beate Klarsfeld : « À côté de Kiesinger, qu'est donc un bourreau d'Auschwitz ? Un exécutant sadique. Mais celui qui excite le sadisme des autres, celui qui répand les calomnies sur un peuple dont il sait qu'il est voué à l'extermination, occupe dans un crime exceptionnel, un rang exceptionnel³. »

Cet engagement et la forme qu'il adopte interrogent l'échec de la dénazification dans la nouvelle République fédérale allemande fondée en 1949.

3. *Ibid.*, p. 165.

LE PRÉSENT DU PASSÉ NAZI

La gifle est une dénonciation de cet échec. Kiesinger, ancien membre du parti nazi, devenu chancelier en est une incarnation. En dépit des efforts de rééducation et de justice entrepris par les Alliés après 1945, les Allemands, encouragés par les dignitaires religieux, se voient et se décrivent dès 1948 comme les vraies victimes de la guerre et des bombardements alliés. En 1950, 70 % des Allemands de l'Ouest considèrent que ses condamnations à l'encontre des anciens nazis relèvent d'une justice des vainqueurs, tandis que la dénazification est décrite au Bundestag en 1950 comme une « chasse aux sorcières », un crime ou une forme de « lutte des classes ». La dernière affirmation souligne d'ailleurs combien l'anticommunisme et la guerre froide constituèrent un argument puissant pour délégitimer les tentatives de dénazification. L'antifascisme qui avait fondé l'alliance de guerre contre le nazisme était désormais réduit à n'être qu'un projet communiste, ce qui constitua une justification commode pour mettre un terme à toute poursuite contre les anciens nazis. Dans une première étude sur la dénazification, l'historien Lutz Niethammer soulignait, en 1972, que les chambres de justice allemandes qui prirent le relais de procédures disciplinaires des Alliés furent surtout des « fabriques de suiveurs (*Mitläufer*)⁴ » qui dédouanèrent la plupart des accusés de leurs responsabilités dans les crimes du nazisme. De surcroît, les lois d'amnistie ouest-allemandes des années 1949-1954 permirent à la majorité des anciens nazis condamnés par les Alliés d'être entièrement « blanchis », ce qui rendit possible leur retour au sein de l'appareil d'État de la nouvelle République fédérale. Ces lois ouvrirent la voie à une forme de « renazification » des ministères et agences étatiques. Seuls un millier de fonction-

4. Lutz Niethammer, *Entnazifizierung in Bayern*, Francfort, S. Fischer, 1972, puis *Die Mitläuferfabrik : die Entnazifizierung am Beispiel Bayerns*, Berlin, Dietz, 1982.

naires sur les 345 000 de l'administration nazie furent définitivement exclus du service public de la RFA. Les commissions qui, depuis 2005, ont travaillé sur l'histoire des différents ministères allemands durant le nazisme et la période qui a suivi ont bien mis en évidence ces phénomènes massifs de renazification de tous les ministères ouest-allemands dans les années 1950 et 1960⁵. Quant aux criminels de guerre, à tous ceux qui s'étaient rendus coupables de crimes raciaux, leurs peines furent silencieusement commuées, souvent avec la complicité des responsables états-uniens. Ces derniers surent en effet utiliser leurs savoirs au profit du développement de leur industrie militaire et mettre leur anticommunisme et leur connaissance de l'Est au service du combat contre le communisme⁶.

Cette réintégration des anciens nazis, tout particulièrement les « criminels de bureau », qui présentaient une apparence respectable, fut possible parce que la mansuétude dont ils bénéficièrent leur permit de se fondre dans la normalité ouest-allemande. Alors qu'en 1919 les conservateurs et anciennes élites monarchistes tentèrent de saper la démocratie de Weimar et s'allièrent avec les nazis dans l'espoir de rétablir la monarchie, les anciens fonctionnaires nazis se coulèrent ainsi dans les institutions de la nouvelle République. Les victimes, mal ou pas indemnisées du tout – pour la plupart d'entre elles –, devinrent des abstractions, tandis que les restitutions consenties à Israël en échange de l'effacement d'une partie des dettes de guerre donnèrent à la RFA un vernis de respectabilité internationale. Cette respectabilité reposait également sur la politique anticom-

5. Sur ce point voir, à titre d'exemple, Christian Mentel *et al.*, *Die zentralen deutschen Behörden und der Nationalsozialismus: Stand und Perspektiven der Forschung*, Munich, Institut für Zeitgeschichte, 2016.

6. Sur ce point voir Norbert Frei et Joel Golb, *Adenauer's Germany and the Nazi Past: The Politics of Amnesty and Integration*, New York, Columbia University Press, 2010. Voir aussi Marie-Bénédicte Vincent (dir.), *La Dénazification*, Paris, Perrin, 2008, en particulier p. 9-33.

muniste musclée que les autorités de ce pays menèrent à l'intérieur de leurs frontières. Comme aux États-Unis, l'hystérie anticommuniste prit également pour cible une large frange de mouvements progressistes assimilés indûment aux communistes⁷.

Car cette normalité apparente de la RFA n'empêcha pas la continuité de certaines pratiques violentes et autoritaires, héritées du nazisme, en particulier dans les rangs de la police, tandis que la justice se caractérisait par une partialité marquée. À l'issue d'un procès expéditif à Berlin, le jour même de son acte, Beate Klarsfeld est condamnée à la peine maximale d'une année de prison ferme, à laquelle elle échappe cependant en tant que citoyenne française. Au même moment, en décembre 1968, le tribunal de Berlin-Moabit acquittait le juge nazi Hans Joachim Rehse, qui avait condamné au moins 230 personnes à la peine de mort, avec l'argument que « tout État, même totalitaire, est tenu de s'affirmer ». Un néonazi qui, en décembre 1967, avait roué de coups Rudi Dutschke, une des figures de proue du mouvement étudiant, écopait lui d'une amende de 200 deutschemarks. Entre 1951 et 1968, 125 000 communistes furent poursuivis en RFA pour des crimes contre l'État, ce fut le cas de 106 000 anciens nazis. C'est dans ce contexte que Beate Klarsfeld, dans un article du *Spiegel* du 17 novembre 1968 put affirmer : « Un jour j'ai senti que je devais le faire pour l'Allemagne et pour sauver l'honneur de l'Allemagne⁸. » Ce souci, elle le partageait alors avec toute une génération.

7. Sur tout ce qui précède, voir Ulrich Herbert, *Geschichte Deutschlands im 20. Jahrhundert*, Munich, C.H. Beck, 2014, et *A History of 20th-Century Germany*, New York, Oxford University Press, 2019, p. 626-663.

8. <https://www.spiegel.de/politik/die-ohrfeige-war-ein-politischer-akt-a-2dd44364-0002-0001-0000-000045922099?context=issue> (consulté le 22 février 2022).

LA GIFLE DES FILLES AUX PÈRES

Car la gifle marque aussi un changement d'époque. Elle témoigne de l'arrivée à maturité d'une nouvelle génération qui se dresse contre les parents qui, durant le nazisme, apprirent à respecter l'autorité, à se plier à une discipline rigoureuse et, après sa chute, se murèrent dans le silence. La campagne de Beate Klarsfeld contre le chancelier s'inscrit clairement dans un vaste mouvement qui se développe depuis le début des années 1960 au sein des milieux intellectuels et dans les universités. Dans le contexte européen, la spécificité du mouvement ouest-allemand s'explique largement par l'ombre tenace du nazisme ; celle-ci nourrit, dans la jeune génération, une conscience aiguë de la fragilité de la démocratie. En octobre 1962, l'affaire du *Spiegel* en constitue un premier épisode. À l'issue de révélations gênantes pour le haut commandement de l'armée allemande, la Bundeswehr, le magazine *Der Spiegel* est perquisitionné au motif de la divulgation de secrets d'État. Des journalistes sont jetés en prison, Rudolf Augstein, rédacteur en chef du journal, y restera près de trois mois. Cette grave entorse à la liberté de la presse et la responsabilité du ministre de la Défense, Franz Josef Strauss représentant de l'aile bavaroise de la CDU (Union chrétienne sociale, CSU), déclenchèrent une première vague de protestations et de manifestations des jeunes intellectuels et étudiants. Les mobilisations redoublèrent à partir de 1965 contre le projet de loi sur l'état d'urgence qui prévoyait de renforcer le pouvoir de l'exécutif en cas de crise. Ce mouvement se développa en opposition extra-parlementaire (APO) après la formation, en 1966, d'une coalition regroupant tous les grands partis ouest-allemands. Dans le gouvernement dirigé par Kurt Kiesinger, Willy Brandt, social-démocrate et ancien résistant au nazisme, était vice-chancelier ministre des Affaires étrangères⁹. Cette oppo-

9. Sur Willy Brandt en français, voir Hélène Miard-Delacroix, *Willy Brandt*, Paris, Fayard, 2013.

sition fut largement animée par les étudiants, tout particulièrement les membres de l'Union socialiste allemande des étudiants (SDS), promoteurs d'une nouvelle gauche anti-autoritaire. Ils demandaient une réforme profonde du système éducatif, plus de démocratie, de transparence et de participation.

Ils insistaient aussi sur la nécessité de sortir du silence oppressant sur le passé et de faire toute la lumière sur l'héritage autoritaire du nazisme. Le procès d'Eichmann à Jérusalem en 1961, ceux d'Auschwitz à Francfort, entre 1963 et 1965, firent l'effet d'un électrochoc : la révélation de l'ampleur des crimes et des compromissions induisit une perte de confiance dans la génération des parents et un profond sentiment de culpabilité. Pour Beate Klarsfeld comme pour les jeunes de la SDS, qui se définissaient comme antifascistes, il importait de libérer la parole sur le nazisme et de punir les vrais coupables, soit les responsables et non les simples exécutants, comme ce fut le cas lors du procès de Francfort. L'atrocité des crimes commis, l'ampleur des responsabilités collectives comme le silence et la complaisance dont les coupables avaient joui justifiaient alors le recours à des formes d'actions spectaculaires et inédites, comme la gifle, des jets de tomates ou d'autres fruits et légumes sur les hommes politiques conservateurs. Il s'agissait d'abord de réveiller les consciences. La vraie violence se développa plus tard. Elle fut d'abord une réponse à la violence subie : l'assassinat, par un policier, de l'étudiant Benno Ohnesorg lors d'une manifestation contre le shah d'Iran à Berlin en 1967, puis l'attaque en 1968 contre Rudi Dutschke par un membre du Parti national-démocrate d'Allemagne (NPD), mouvement néonazi fondé en 1964. Celui-ci obtint près de 10 % des suffrages dans le Land du Bade-Wurtemberg en 1968¹⁰. Lors de la campagne

10. Norbert Frei, *1968: Jugendrevolte und globaler Protest*, Munich, DTV, 2018, p. 79-88.

électorale de 1969, durant laquelle Beate Klarsfeld fut candidate d'un petit parti de gauche (l'Action pour le progrès démocratique) contre Kiesinger en Allemagne du Sud-Ouest, les altercations avec l'extrême droite furent souvent particulièrement violentes.

C'est dans ce contexte de révolte et d'engagement que les femmes, largement privées de la parole, même à gauche, firent leur entrée en politique. Les femmes ouest-allemandes étaient étouffées par une société patriarcale et enfermées dans les trois K (*Kinder, Küche, Kirche*, pour « enfants, cuisine, Église »). Le nazisme n'a certes pas créé cette position subordonnée, mais la propagande et les politiques nazies l'ont largement justifiée et encouragée. Celle-ci perdura bien plus longtemps en RFA qu'en RDA¹¹. Dans la zone d'occupation soviétique puis en RDA, les femmes furent encouragées à travailler et à se professionnaliser. En 1955, 55 % des femmes travaillaient en RDA (ce taux atteindra 80 % en 1989), tandis qu'à la même date seules 25 % des femmes ouest-allemandes avaient un emploi et 59 % des Allemands de l'Ouest pensaient que les mères devaient entièrement se consacrer à l'éducation de leurs enfants¹². En 1957, à la tribune de l'Organisation internationale du travail, le ministre du Travail et de l'Ordre social, le conservateur Anton Storch affirmait au nom du gouvernement allemand : « Demandons-nous sérieusement si le monde ne serait pas meilleur si les femmes étaient encouragées à se consacrer à leur devoir traditionnel de ménagères et de mères¹³. »

11. Cette comparaison a fait l'objet de très nombreuses études. Voir, à titre d'exemple, Gisela Helwig, *Frauen in Deutschland 1945-1992*, Bonn, Bundeszentrale für politische Bildung, 1993.

12. Sur le conservatisme de la société ouest-allemande jusque dans les années 1960, voir Alain Lattard, *Histoire de la société allemande au XX^e siècle. La RFA 1949-1989*, Paris, La Découverte, 2011, p. 17-32.

13. *Compte rendu de la Conférence internationale du travail*, Genève, 1957, p. 280.

La gifle fut une libération pour Beate Klarsfeld, qui affirma, dans l'interview qu'elle donna au magazine *Der Spiegel* le 17 novembre 1968 : « Je considère le fait qu'une femme ait ainsi fait son entrée dans la vie politique comme un nouveau pas pour l'émancipation des femmes allemandes. »

En retour, les nombreuses critiques formulées à l'encontre de Beate Klarsfeld, en provenance de la droite surtout mais aussi d'une partie de la gauche, furent teintées de sexisme. Voici comment elle relate sa rencontre avec Ernst Lemmer, représentant du chancelier Kiesinger à Berlin : « [Il] pénètre dans le bureau, appuyé sur sa canne. [...] Il se place devant moi et me sermonne : "Écoutez, ma chère enfant. Qu'est-ce que cela veut dire de gifler notre chancelier ? [...] À peine a-t-il franchi la porte qu'il fait part aux journalistes de son jugement personnel : "Cette femme, qui serait jolie si elle n'était si pâlotte, est une femme sexuellement insatisfaite¹⁴." » Le geste de Beate Klarsfeld, qui ne fit pas l'unanimité à gauche, suscita un vif débat entre les deux grands écrivains Heinrich Böll et Günter Grass, qui avaient tous deux dénoncé l'arrivée à la chancellerie de Kiesinger. Alors que le premier lui fit parvenir un bouquet de roses rouges, le second condamna la gifle comme un geste immature et puéril¹⁵.

S'AGENOUILLER POUR SORTIR DU PASSÉ ?

Sauver l'honneur de l'Allemagne, c'était également combattre le racisme et l'antisémitisme persistants. Jusqu'à la fin des années 1950, entre 25 et 40 % de la population – selon les sondages – professaient un antisémitisme latent,

14. Beate et Serge Klarsfeld, *Mémoires*, *op. cit.*, p. 218.

15. *Ibid.*, p. 232.

et ce n'est que dans les années 1980 que ce taux tomba clairement en dessous de 10 %¹⁶. Beate Klarsfeld relate d'ailleurs dans ses mémoires qu'elle fut elle-même victime de propos antisémites lors de la longue campagne d'explication et de dénonciation qui suivit la gifle et qui devait constituer l'occasion de mener un vrai travail d'éducation en profondeur. Pour cela, Beate Klarsfeld put s'appuyer sur les organisations de la jeunesse juive allemande, mais aussi sur les mouvements extraparlimentaires. Les jeunes de la gauche antiautoritaire l'entourèrent et lui apportèrent un soutien actif lors de ses nombreuses manifestations et prises de parole, en Allemagne ou en Belgique, dans les mois qui suivirent¹⁷.

Beate Klarsfeld veut croire que l'agitation qu'elle créa ou encouragea eut une influence sur les résultats des élections législatives de septembre 1969. Sans donner la majorité au Parti social-démocrate, ils permirent à Willy Brandt d'accéder à la chancellerie en octobre 1969. Pour la première fois, un socialiste et ancien résistant au nazisme allait diriger la RFA. Beate Klarsfeld écrit : « L'arrivée de Willy Brandt au pouvoir m'a apporté une joie sereine... C'est la confirmation que je n'ai pas lutté en vain [...], que nulle malsaine vengeance ne m'avait guidée jusque-là. Mon combat est bien celui de l'avenir¹⁸. »

En réponse aux exigences formulées durant les années 1960, la démocratie fut au cœur des objectifs que se fixa le nouveau gouvernement. La politique d'ouverture à l'Est (Ostpolitik) constitua une autre priorité. C'est dans ce cadre que Willy Brandt se rendit en Pologne en décembre 1970, un pays dont le gouvernement allemand ne reconnaîtra officiellement les frontières occidentales qu'en 1990.

16. Voir Marie-Bénédicte Vincent (dir.), *La Dénazification*, *op. cit.*, p. 73.

17. Sur le vaste mouvement qui suivit la gifle, voir le témoignage de Beate et Serge Klarsfeld, dans *Mémoires*, *op. cit.*, p. 285-287.

18. *Ibid.*, p. 285.

Ce fut le premier homme politique ouest-allemand à faire ce voyage. À Varsovie, Willy Brandt s'agenouilla devant le mémorial pour les juifs assassinés en 1943 à l'issue du soulèvement du ghetto de Varsovie. Mais la page n'était pas tournée pour autant : si la presse ouest-allemande accueillit plutôt favorablement cette gémulation, seules 41 % des personnes interrogées la trouvèrent « convenable », tandis que 48 % la jugèrent « exagérée ». Cette réception négative atteignait 54 % pour la génération des adultes (30-60 ans) ; ceux-ci continuaient largement de considérer que les Allemands dans leur ensemble n'étaient pas responsables des crimes nazis¹⁹. Par prudence politique sans doute, le chancelier Willy Brandt a toujours refusé de rencontrer Beate Klarsfeld.

De leur côté, durant les années 1970 et 1980, Beate et Serge Klarsfeld poursuivent leur traque des anciens nazis. En 1979, à Cologne, ils parviennent à faire arrêter et juger Kurt Lischka, Herbert Hagen, Ernst Heinrichsohn, des « assassins de bureau », qui propagèrent l'antisémitisme et furent responsables, en France, de la déportation de dizaines de milliers de juifs. Les Klarsfeld jouent également un rôle décisif dans l'extradition de la Bolivie vers la France de Klaus Barbie. Le chef de la Gestapo de Lyon, responsable de la déportation de milliers de juifs, de l'arrestation et de la torture de nombreux résistants, est finalement jugé à Lyon en 1987. Jusqu'à aujourd'hui, l'engagement de Beate et Serge Klarsfeld fait entendre une voix forte contre l'antisémitisme, le racisme d'État et contre l'oubli.

* *
*

19. Voir « *Kniefall angemessen oder übertrieben?* », dans *Der Spiegel*, n° 51, 13 décembre 1970 ; ou sur : <https://www.spiegel.de/politik/kniefall-angemessen-oder-uebertrieben-a-861df9eb-0002-0001-0000-000043822427?context=issue> (consulté le 22 février 2022).

Quand, en décembre 1970, Willy Brandt s'agenouille devant le monument aux victimes juives du ghetto de Varsovie, Beate Klarsfeld peut considérer que la société ouest-allemande a enfin commencé son travail de mémoire. La gifle appliquée à l'ancien nazi devenu chancelier de la RFA, en novembre 1968, a contribué à une prise de conscience collective, à imposer un vrai travail sur le passé, condition indispensable pour fonder une véritable démocratie allemande.

Kiesinger lui-même doit faire face à ce passé. Il renonce à poursuivre Beate Klarsfeld pour éviter la publicité, mais il doit affronter les huées des étudiants et les témoignages à charge d'anciens résistants et enfants de déportés à l'occasion d'un discours devant les dirigeants européens et ceux de l'OTAN à Bruxelles le 13 novembre 1968. Pour Beate Klarsfeld, à l'issue de cet événement, « les Allemands commencent à comprendre la gêne à laquelle ils sont exposés en choisissant comme chancelier un homme dont la réputation est ainsi attaquée non seulement en Allemagne mais aussi hors d'Allemagne²⁰ ». Toutefois, cela n'altéra pas la carrière politique de Kurt Kiesinger, qui resta député CDU jusqu'en 1980.

Il n'en reste pas moins que la société allemande est bien entrée dans une nouvelle ère, qui autorise un profond travail de mémoire (*Vergangenheitsbewältigung*)²¹. Pour initier cette opération cathartique sur le passé, Beate Klarsfeld put s'appuyer sur le patient travail d'archives de son mari Serge Klarsfeld, qui mit l'histoire au service du présent. Elle fut également portée par un vaste mouvement de la jeunesse allemande, car son geste est symboliquement celui d'une nouvelle génération, tout particulièrement celle des

20. Beate et Serge Klarsfeld, *Mémoires*, *op. cit.*, p. 246. L'ensemble de l'épisode p. 240-247.

21. Peter Reichel, Harald Schmid, Peter Steinbach, *Der Nationalsozialismus, die zweite Geschichte: Überwindung, Deutung, Erinnerung*, Munich, C.H. Beck, 2009.

jeunes femmes dont elle relaie la révolte. Avec elles et eux, elle a contribué à faire émerger cette nouvelle République fédérale qui, avec Willy Brandt, porte à sa tête en 1969 un authentique résistant au nazisme. Faire de l'histoire pour construire l'avenir, c'est ce qui donne sens au travail des Klarsfeld et ce qui fait de la gifle un important symbole pour l'histoire de l'Allemagne et de l'Europe tout entière.

Entre mémoire du passé et anticipation du futur : guerres, gangs et *vendettas* au Nicaragua

Dennis Rodgers¹

Il est des pays dont le destin semble tragique. C'est le cas du Nicaragua, dont l'histoire peut être qualifiée de « rite de sang continu » et où, « pour y comprendre les vivants, il faut commencer par comprendre les morts », comme le souligna l'écrivain britannique Salman Rushdie dans son livre-reportage *Le Sourire du jaguar*². Rushdie l'écrivit à la suite d'un voyage au Nicaragua au milieu des années 1980, au cours duquel il s'enthousiasma pour les possibilités d'échapper à un passé de guerre, d'oppression et de catastrophe continue que la célèbre révolution sandiniste, alors en plein essor, semblait offrir au pays. Seule révolution réussie d'une Amérique centrale qui s'embrasa d'une ferveur rebelle pendant les années 1970 et 1980, le sandinisme fit rêver beaucoup de monde, tant au Nicaragua qu'ailleurs, à tel point que Rushdie affirma que « la révolution doit exister, sinon il n'y a pas d'espoir³ ». Malgré l'optimisme généré, la période révolutionnaire prit fin quelques années plus tard, avec la défaite électorale des sandinistes en 1990, la population nicaraguayenne étant exsangue après une longue guerre civile incitée et encouragée par les

1. Je remercie Maya Collombon, Janine Rodgers ainsi que les éditeurs du présent ouvrage pour leurs retours détaillés et constructifs sur des versions préliminaires de ce texte.

2. Salman Rushdie, *The Jaguar Smile: A Nicaraguan Journey*, New York, Viking, 1987, p. 18 et 16.

3. *Ibid.*, p. 170.

États-Unis. Le pays rentra dans les rangs, devint un régime pseudo démocratique contrôlé par une élite oligarchique – qui inclut maintenant les dirigeants sandinistes⁴ – ayant pour seul objectif d’assurer son bien-être et de maintenir son train de vie luxueux au détriment du développement économique et social du reste de la population dont le quotidien peut se résumer à quatre mots clés : appauvrissement, désillusion, exclusion et violence...

Cette actualité tragique fait écho au portrait dystopique de Faguas, un pays imaginaire d’Amérique centrale, que dépeint l’écrivaine nicaraguayenne Gioconda Belli dans son roman *Waslala, memorial del futuro* (*Waslala, mémoire du futur*). Faguas est en fait une allégorie à peine voilée du Nicaragua, qui « a sombré sous le poids de son passé violent, perdant son statut de nation, ne devenant rien de plus qu’une simple zone géographique de guerres endémiques, d’anarchie et d’épidémies, uniquement visitée par les contrebandiers et les trafiquants de drogue⁵ ». Pour Belli, le passé de Faguas conditionne inévitablement sa destinée, les violences contemporaines s’inscrivant dans une brutalité de longue durée. Mais n’y a-t-il vraiment aucune manière d’échapper à la violence antérieure ? Les fantômes du passé doivent-ils toujours perturber les vivants de manière tragique ? La mémoire des conflits d’antan est-elle réactivée de la même manière dans le présent et le futur ? Ce texte tente de répondre à ces questions en présentant deux vignettes ethnographiques tirées de mes recherches anthropologiques, où la violence, la mémoire et la projection dans le futur se combinent de différentes manières. La première vignette illustre le rapport entre la mémoire de la guerre civile des années 1980 et les

4. Voir Maya Collombon et Dennis Rodgers, « *Sandinismo 2.0*: reconfigurations autoritaires du politique, nouvel ordre économique et conflit social », *Cahiers des Amériques latines*, 87(1), 2018, p. 13-36.

5. Gioconda Belli, *Waslala, memorial del futuro*, Managua, Anama, 1996, p. 18. Ma traduction.

guerres des gangs des années 1990 et 2000 ; elle montre aussi comment cette mémoire du passé peut permettre d'anticiper la violence du présent et en atténuer les conséquences. La deuxième vignette se penche sur le phénomène du *traido* – ou *vendetta* interpersonnelle – et montre comment celui-ci projette la violence dans le futur, à travers les générations, mais aussi comment une transition générationnelle peut, sous certaines conditions, interrompre ce cycle sisyphéen. Mais, pour commencer, je vais décrire la violence de mon travail sur le terrain, car les différentes formes de brutalité auxquelles j'ai été exposé ont fondamentalement conditionné mes recherches et doivent donc être prises en compte.

LES TERRAINS DE LA VIOLENCE

Cela fait vingt-cinq ans que je mène des recherches ethnographiques dans le *barrio* Luis Fanor Hernández, un quartier pauvre de Managua, la capitale du Nicaragua. Si elles se focalisent spécifiquement sur les dynamiques des gangs, à l'origine, je ne suis pas allé au Nicaragua afin d'y étudier ce phénomène. La violence était un thème qui ne m'intéressait pas, je comptais travailler sur la relation potentielle entre les idéaux révolutionnaires et les stratégies de survie des pauvres, et j'espérais essentiellement découvrir une corrélation entre les convictions politiques de gauche et le recours à des stratégies basées sur la solidarité et la coopération d'une part, et les convictions politiques de droite avec l'entreprise individuelle d'autre part. Le choix de ce thème était lié au fait que la révolution sandiniste avait été l'un des points de repère politiques les plus importants de mon adolescence : nous pouvons donc dire que je suis en partie allé au Nicaragua à la recherche de traces de la révolution qui m'avait tant inspiré. Ce fut un énorme choc de réaliser, très rapidement après mon arrivée, lors de mon premier séjour au Nicaragua en 1996-1997, qu'il restait très peu de chose des idéaux de la révolution

sandiniste, tout comme de constater que la violence constituait une caractéristique importante de la réalité quotidienne du pays, plus particulièrement sous la forme des gangs, connus sous le nom de « *pandillas* ».

Trois jours après être arrivé au Nicaragua, alors que je marchais dans la rue, je fus attaqué et tabassé par les membres d'un gang. J'ai subi d'autres épisodes de ce genre au cours des deux premiers mois de mon séjour, en partie parce que – naïf que j'étais – j'allais visiter, seul, des quartiers pauvres, afin d'en sélectionner un et de trouver une famille d'accueil pour m'y établir et y développer mes recherches. Cette violence inattendue a été très traumatisante – je n'en avais jamais fait l'expérience auparavant – et je n'ai pas honte de dire que j'ai alors failli quitter le Nicaragua à plusieurs reprises. En même temps, ces expériences violentes affectèrent profondément mon travail de recherche, car elles me forcèrent à prêter plus d'attention à un phénomène que j'avais ignoré, mais qui était clairement un élément fondamental de la réalité sociale nicaraguayenne. Ceci illustre bien la nature profondément dialectique de l'approche ethnographique, dans la mesure où celle-ci implique une immersion radicale dans un contexte particulier et ne permet pas d'ignorer ce qui se passe autour de nous. Ainsi, quand je pus enfin emménager dans un quartier pauvre, deux mois après mon arrivée au Nicaragua – j'avais auparavant séjourné chez un professeur d'une université locale –, les gangs et leur violence étaient devenus le sujet principal de ma recherche.

Le quartier dans lequel j'ai emménagé – le *barrio* Luis Fanor Hernández (ce nom est un pseudonyme) – jouissait alors d'une réputation particulièrement sulfureuse à cause de son gang, à l'époque l'un des plus notoires du district. À la suite d'une série d'événements un peu rocambolesques⁶,

6. Voir Dennis Rodgers, « Joining the gang and becoming a *Broder*: The violence of ethnography in contemporary Nicaragua », *Bulletin of Latin American Research*, 26(4), 2007, p. 444-461.

quelques semaines seulement après m'être établi dans le *barrio* Luis Fanor Hernández, j'allais être initié au sein du gang du quartier. Ceci s'est fait de manière plutôt organique ; j'étais jeune – j'avais 23 ans à l'époque –, homme et, du fait que je mettais en œuvre une enquête ethnographique, je traînais dans les rues du quartier, donc dans l'espace du gang par excellence... Leur dynamique tournait à l'époque autour de trois pôles : la protection du quartier, la rivalité avec d'autres gangs du district et la réputation du gang. C'est ce dernier facteur qui décida le gang à m'intégrer : avec mon initiation, il devint le seul de Managua à avoir un *chele pandillero*, c'est-à-dire un membre étranger. Pour ma part, j'ai accepté de devenir membre du gang pour une raison très simple, partant du principe : « Si vous ne pouvez les battre, joignez-vous à eux. » En d'autres termes, j'ai rejoint le gang comme stratégie de survie plutôt que comme stratégie de recherche⁷.

Clairement, devenir membre du gang m'a fourni une incroyable opportunité de recherche ethnographique. J'ai pu effectuer de l'observation participative avec le groupe, passant beaucoup de temps à traîner dans les rues du quartier, fumant, buvant et échangeant des vanes avec les membres du groupe. J'ai participé à de nombreuses activités et j'ai pu ainsi me familiariser avec leurs codes, leurs rites et leurs pratiques. J'ai aussi passé beaucoup de temps en tête à tête avec des membres du gang, tant dans la rue que chez eux, et j'ai pu leur demander ce qui les avait poussés à rejoindre ce clan, comment ils se voyaient, ce qu'ils pensaient des autres... J'ai pu comparer leurs discours avec leurs pratiques, et je les ai observés agir et interagir dans diverses circonstances, dont beaucoup auraient été inaccessibles à un étranger au gang. De manière plus générale, mon immersion dans le gang m'a permis d'effectuer ce que Loïc Wacquant a

7. Voir Dennis Rodgers, « Pour une "ethnographie délinquante" : vingt ans avec les gangs au Nicaragua », *Cultures et Conflits*, 110/111, 2018, p. 59-76.

dénommé une « ethnographie charnelle », c'est-à-dire impliquant une conversion « morale », « physique » et « sensuelle » au contexte de recherche⁸.

Ces expériences ont constitué la base de ma thèse de doctorat⁹, dont le titre, *Vivre à l'ombre de la mort*, reprenait une expression que les membres du gang utilisaient fréquemment afin de décrire leur condition sociale – « *somos muerte arriba* » – tout en jouant avec, afin de caractériser non seulement l'univers des gangs mais aussi la condition contemporaine du Nicaragua, argumentant que les gangs constituaient une stratégie de « survie sociale » face à des conditions structurelles de pauvreté, d'exclusion et d'insécurité donnant lieu à une « mort sociale¹⁰ ». Le fait de m'être joint au gang du *barrio* Luis Fanor Hernández a aussi été le point de départ de mes recherches ethnographiques longitudinales que je poursuis depuis maintenant plus de vingt-cinq ans. Bien qu'ayant pris ma « retraite » du gang, lorsque j'ai quitté le Nicaragua en juillet 1997 après mon premier séjour, les relations alors nouées ont perduré, et je reste un « vieux de la vieille », respecté par les anciens comme les nouveaux membres du gang. Ces derniers ont donc toujours été prêts à me parler, à répondre à mes questions, à partager des informations concernant leurs activités, tant légales qu'il-légales, lors de mes retours au *barrio* Luis Fanor Hernández.

J'y retourne régulièrement afin de suivre l'évolution du gang local, qui s'est beaucoup transformé au fil des années. À ses origines, au début des années 1990, il s'agissait d'une bande d'anciens jeunes conscrits organisés autour de la

8. Loïc Wacquant, *Corps et Âme. Carnets ethnographiques d'un apprenti boxeur* (seconde édition revue et augmentée), Marseille, Agone, 2001, p. 11.

9. Dennis Rodgers, *Living in the Shadow of Death: Violence, Pandillas, and Social Disintegration in Contemporary Urban Nicaragua*, thèse de doctorat, département d'anthropologie sociale, Université de Cambridge, Royaume-Uni, 2000.

10. Voir Dennis Rodgers, « Les bandes comme stratégie de "survie sociale" au Nicaragua », dans Gilles Bataillon et Denis Merklen (dir.), *L'Expérience des situations-limites*, Paris, Karthala, 2009.

défense de leurs familles. Au milieu des années 1990, cette éthique vigilante a été institutionnalisée autour d'une identité territoriale de quartier et de la protection de celui-ci. Au début des années 2000, c'est devenu un gang trafiquant de drogue avec une logique beaucoup plus prédatrice. À la fin des années 2000, il disparaît à la suite de la professionnalisation du trafic de drogue et de l'émergence d'un groupe criminel organisé, dénommé localement le « *cartelito* ». Au début des années 2010, après la chute du *cartelito*, on assiste à la réémergence de bandes d'adolescents, puis à leur répression brutale par la police au milieu des années 2010, et leur remplacement par des gangs déterritorialisés de jeunes femmes. Finalement, à partir de 2018 s'enclenche un processus de « mercenarisation » des gangs, dont les membres sont recrutés comme paramilitaires par le gouvernement nicaraguayen actuel afin de réprimer un soulèvement populaire. La violence joue bien évidemment un rôle clé dans ces dynamiques, définissant chaque génération de manière particulière, mais il existe aussi des échos de violences passées qui traversent différentes époques, comme l'illustre la vignette ethnographique suivante.

LA VIOLENCE DES GANGS COMME STRATÉGIE DE PROTECTION

En mai 1997, juste après une incursion violente par le gang d'un quartier voisin, Adilia, une habitante du *barrio* Luis Fanor Hernández, me fit le commentaire suivant lors d'une entrevue, que je trouvai au premier abord surprenant : « Ce sera la guerre, Dennis, il faudra prendre des précautions, faire attention, comme avant, dans les années 1970 et 1980... » Adilia faisait clairement référence à l'insurrection révolutionnaire sandiniste de 1979 et à la guerre civile qui suivit le triomphe de celle-ci dans les années 1980. L'analogie avec la violence des gangs me semblait dans un premier

temps un peu excessive, car même si les conflits entre gangs pouvaient être très violents, donnant souvent lieu à des blessés et des morts, cela ne me semblait pas comparable aux violences que le *barrio* Luis Fanor Hernández avait connues pendant l'insurrection de 1979, quand le quartier fut assiégé et à moitié rasé par la Garde nationale du dictateur Somoza, ni comparable non plus à la guerre civile des années 1980, quand trente-deux jeunes hommes et femmes du quartier – sur une population à l'époque de 2 500 habitants – sont morts. Mais Adilia avait vécu les combats de 1979, et ses deux frères, qui servirent dans l'armée pendant la guerre civile, y avaient tous deux été gravement blessés. Adilia avait de plus manqué d'être tuée au milieu des années 1980 lorsqu'elle participa à l'une des multiples « brigades de café » organisées ponctuellement par le régime révolutionnaire afin d'amener de la main-d'œuvre urbaine à la campagne en période de récolte, quand celle-ci fut attaquée par les forces contre-révolutionnaires. De telles expériences sont profondément formatrices et restent des points de repère forts pour ceux qui en ont souffert. Il n'est donc peut-être pas surprenant que, pour Adilia, la guerre passée ait été une grille de lecture pour interpréter la violence des gangs du présent. Et ceci d'autant plus que Managua, la ville où habite Adilia, n'a jamais été directement affectée par le conflit des années 1980, même si « depuis que la paix a été déclarée, ses rues sont devenues des scènes de guerre, des champs de bataille de criminels de droit commun et de gangs de jeunes », comme le releva l'écrivain uruguayen Eduardo Galeano dans sa célèbre chronique *Sens dessus dessous : l'école du monde à l'envers*¹¹.

Mais la guerre du passé n'était pas une grille de lecture uniquement pour ceux qui en avaient fait l'expérience. Alors que les membres du gang du *barrio* Luis Fanor Hernández

11. Eduardo Galeano, *Patatas Arriba : La Escuela del Mundo al Revés* (4^e édition), Madrid, Siglo XXI, 1998, p. 323-324.

au début des années 1990 étaient d'anciens conscrits qui avaient directement connu la guerre, ce n'était plus le cas lorsque je suis arrivé dans le quartier. Une transition générationnelle s'était opérée : les membres du gang que j'ai côtoyés lors de mon premier séjour au Nicaragua n'avaient qu'une relation indirecte à la guerre, même si elle continuait à régir leurs modes d'action, particulièrement lors des conflits intergangs. Ceux-ci s'organisaient soit autour d'assauts contre un quartier voisin, soit autour de la protection de son propre quartier contre les assauts de gangs ennemis. Les combats étaient très structurés, les membres du gang s'organisant en « compagnies » opérant de manière stratégique et disciplinée, afin de remplir des objectifs précis et prédéterminés. Il y avait toujours une « force de réserve », parfois un « commando » concentrant une puissance de feu, et plusieurs plans d'attaque et de retraite.

Cette organisation particulière était évidemment liée à une transmission intergénérationnelle du savoir des premiers membres du gang, mais en même temps, elle sous-tendait aussi la nature hautement contrôlée des conflits intergangs, et plus spécifiquement la manière dont ceux-ci étaient organisés autour d'un processus d'escalade rigide. Alors que la première bagarre d'un conflit impliquait typiquement un combat à mains nues ou avec des pierres, les batailles suivantes impliquaient une intensification du type d'arme, d'abord à l'arme blanche, puis aux armes à feu légères, les mortiers, et finalement aux fusils-mitrailleurs et grenades. Même si la rapidité avec laquelle les combats s'intensifiaient pouvait varier, la séquence ne changeait jamais, constituant donc ce processus d'escalade en « scénario social » bien défini. Cela permettait de mieux anticiper la violence future et d'en diminuer « l'imprévisibilité inhérente », pour reprendre la célèbre expression de la philosophe allemande Hannah Arendt¹². On peut

12. Hannah Arendt, *Du mensonge à la violence. Essais de politique contemporaine*, Paris, Calmann-Lévy, 1972, p. 105-208.

même dire que chaque étape d'un processus d'escalade demande plus d'intensité, tout en restant toujours sous le contrôle des acteurs impliqués, ce qui le transforme en mécanisme de retenue de la violence.

Dans un contexte plus large d'insécurité chronique, cette prévisibilité et cette retenue – même limitée et pas complètement efficace dans la mesure où les guerres de gangs faisaient des morts et des blessés – étaient perçues comme quelque chose de positif par les habitants du *barrio* Luis Fanor Hernández, comme le souligna *Don* Sergio quand il me dit, lors d'une entrevue en 1997 : « Le gang s'occupe du quartier et fait chier les autres ; il nous protège et nous permet de nous sentir un peu plus en sécurité, de vivre nos vies un peu plus facilement... Les gangs ne sont pas une bonne chose, et c'est leur faute si nous vivons avec toute cette insécurité, mais le nôtre nous protège, nous aide – sans lui, les choses seraient bien pires pour nous... » Vu ainsi, nous pouvons clairement dire que la mémoire de la violence passée ne constitue pas seulement une grille de lecture de la violence du présent, mais peut aussi permettre, sous certaines conditions, une véritable anticipation de la violence du futur et, ce faisant, d'en atténuer les conséquences...

LA MÉMOIRE, SOURCE ET ANTIDOTE À LA VIOLENCE

La même chose n'est toutefois pas vraie d'un autre type de violence associée aux gangs, à savoir le *traido*, ou la *vendetta* interpersonnelle, même si celui-ci implique aussi de façon inhérente une anticipation du futur dans la mesure où la violence de la *vendetta* doit toujours être reconduite *ad nauseam*, dans un cycle sans fin qui peut s'étendre à travers les générations. Ce fut le cas du *traido* entre Darwin, un membre du gang du *barrio* Luis Fanor Hernández, et Mongo, membre d'un gang rival d'un quartier voisin. Il commença en 2009, quand Darwin tua le frère de

Mongo lors d'une rixe alcoolisée et dut s'exiler du quartier afin d'échapper à la vengeance de Mongo. Il y revint deux années plus tard, en 2011, mais garda profil bas – il quitta le gang, se mit en couple avec Luna, et ils eurent un enfant, Camilo. Quelques années plus tard, n'ayant eu aucun écho de Mongo, Darwin décida d'ouvrir un salon de coiffure. Jouant sur sa réputation passée de fine lame, il acquit rapidement une certaine notoriété, ce qui avertit Mongo de son retour. Ce dernier tendit un guet-apens à Luna et Camilo alors qu'ils sortaient de chez eux un matin, à la fin de 2013, et les attaqua à la machette. Darwin les entendit crier et sortit en courant armé de ses ciseaux de coiffure. Il parvint à défendre Luna et Camilo, mais fut mortellement blessé, à la suite de quoi Mongo prit la fuite, sa vengeance réalisée.

La nouvelle de la mort de Darwin me bouleversa quand je l'appris, car je le connaissais depuis le début des années 2000, lorsqu'il était un jeune membre du gang du quartier, et je connaissais Luna depuis plus longtemps encore, depuis mon premier séjour au Nicaragua, lorsqu'elle n'avait que 2 ans, étant la fille d'un membre de la famille Gomez chez qui je séjourne toujours quand je visite le *barrio* Luis Fanor Hernández. Je lui envoyai tout de suite de l'argent afin de pourvoir à ses besoins immédiats. Quelques mois plus tard, je reçus une lettre de sa part :

« Cher Dennis, j'espère que tu vas bien et que Dieu veuille sur toi et les tiens. Je te remercie pour l'argent que tu m'as envoyé. Maintenant que Darwin n'est plus ici, la vie est dure, et toute aide est bienvenue. Il nous manque tellement, à moi et à Camilo. C'était un père tellement formidable... Il n'y avait rien qu'il n'aurait fait pour Camilo ! Il était toujours tellement doux avec lui, l'embrassant constamment, lui disant combien il l'aimait. Je me retrouve seule avec Camilo maintenant, mais je vais bien l'élever, pour qu'il devienne un gangster comme son père, pour qu'il le venge. Je me réjouis tellement du jour où cela arrivera, quand il tuera Mongo... Entre-temps, je sais que Darwin nous regarde des cieux et qu'il approuverait... Je t'embrasse, Luna. »

L'histoire de Darwin et Luna est particulièrement tragique, mais le cycle intergénérationnel du *traido* projetant inévitablement une violence passée dans le futur n'est pas une fatalité, elle peut parfois s'interrompre. C'est ce qui s'est passé entre Bismarck, un ancien membre du gang du *barrio* Luis Fanor Hernández devenu trafiquant de drogue, et Davey, lui aussi ancien membre de gang et trafiquant de drogue dans un quartier voisin. Leur *traido* commença au début des années 2000, en partie lié à leur implication rivale dans le trafic de drogue, et donna lieu à deux décennies de violences, souvent extrêmes, entre les deux hommes, au cours desquelles Davey perdit un œil et Bismarck fut blessé par balle deux fois. Chaque épisode de violence précipitait une intensification de leur brutalité l'un envers l'autre. Cette brutalité s'étendit à leur entourage respectif, Bismarck tabassant par exemple la mère de Davey tandis qu'elle traversait le *barrio* Luis Fanor Hernández en rentrant d'un service religieux, ce qui incita Davey à attaquer et à blesser le fils de Bismarck au couteau en représailles. Ce cycle de violences cependant prit fin de manière quasiment shakespearienne en 2019 quand Davey et la fille de Bismarck, Lisette, eurent un enfant, Selim, ce qui força Bismarck et Davey à mettre de côté leur différend et à projeter dans le futur la protection de leur fils et petit-fils plutôt que leur désir de vengeance.

Lors d'une entrevue en février 2020, je demandai à Bismarck pourquoi il avait agi de la sorte, car le *traido* m'avait toujours semblé une forme de violence interpersonnelle qui ne pouvait pas s'interrompre, se transmettant même de génération en génération, comme dans le cas de Camilo et Mongo. Il me répondit : « Quand on m'a dit que Lisette était enceinte, j'étais en colère, je voulais la rejeter, lui dire "reste à la rue avec le maudit père de ton enfant", mais après j'ai commencé à penser, j'ai pensé comment cet enfant est la chair de ma chair, et je me suis dit que je ne pouvais pas l'abandonner. Surtout que je connais le monde de la rue, je sais ce que c'est d'être à la rue, d'y dormir, de s'y droguer,

d'y voler, de s'y battre... Je ne voulais pas que le petit – mon petit-fils! – souffre comme j'ai souffert. Je le voyais déjà devenir délinquant comme je l'ai été, donc j'ai décidé qu'il fallait que je fasse tout ce que je pouvais faire pour le soutenir... Mais c'était dur, comme tu sais son père est un de mes ennemis, quelqu'un avec qui j'avais un *traido*. Je me suis demandé s'il avait délibérément cherché à faire tomber Lisette enceinte, pour se venger de moi... Et puis elle, elle ne s'est jamais excusée de s'être mise avec lui sachant toute notre histoire! J'étais en colère, je voulais les rejeter et continuer mon *traido* avec Davey, mais j'ai pensé que si je continuais à me battre avec lui, si je jetais Lisette à la rue, tout ce que je ferais serait de faire souffrir une personne innocente, Selim, mon petit-fils, un enfant qui ne porte aucune responsabilité de ce que ses parents m'ont fait... C'est pour ça que j'ai décidé d'arrêter mon *traido* avec Davey et d'aider Lisette à élever le petit... »

Le discours de Bismarck peut au premier abord sembler magnanime et généreux, mais en même temps, les conversations régulières que j'ai eues avec lui lors de mes visites répétées au Nicaragua au cours des deux dernières décennies laissèrent aussi clairement apparaître une lassitude progressive et grandissante envers la violence¹³. La naissance d'un petit-fils dont le père était l'ennemi juré constitua une situation unique dont Bismarck se saisit pleinement pour mettre un terme à son *traido* avec Davey et interrompre de manière exceptionnelle le cycle de violence continue inhérent au phénomène. Davey était clairement motivé par une logique similaire, dans la mesure où, suite à la naissance de Selim, il vint voir Bismarck afin de lui dire qu'il ne voulait plus se battre, qu'il voulait prendre ses responsabilités et qu'il était prêt à contribuer financièrement aux besoins de son fils

13. Voir Dennis Rodgers, « Critique of urban violence : Bismarckian transformations in contemporary Nicaragua », *Theory, Culture, and Society*, 33(7-8), 2016, p. 85-109.

pour que celui-ci ne manque de rien, « contrairement à lui, qui manqua de tout dans sa jeunesse », comme me le rapporta Bismarck. Vue de cette perspective, l'interruption du *traido* entre Bismarck et Davey fut peut-être moins conditionnée par leurs multiples expériences de violences passées, et plus par un désir de ne pas voir l'histoire se répéter pour Selim, pour l'avenir duquel ils partagent un intérêt commun.

* *
* *

De façon différente, les deux vignettes ethnographiques présentées ci-dessus mettent en évidence comment le passé est dialectiquement lié au futur, non pas tant dans le sens qu'il l'éclaire ou vice-versa – bien que cela soit important –, mais plutôt du fait que souvent le passé et le futur peuvent fusionner en « une catastrophe sans modulation ni trêve, amoncelant les décombres », comme l'a si bien observé le philosophe Walter Benjamin dans son célèbre essai *Sur le concept d'histoire*¹⁴. En d'autres termes, la violence n'est jamais juste un événement mais toujours un processus continu, comme le démontrent bien les expériences d'Adilia ou bien de Darwin, Luna, Camilo et Mongo. La question qui se pose est dans quelle mesure est-il véritablement possible d'échapper au passé, dans de telles circonstances ? Il est clair que la mémoire peut influencer aussi bien la violence du présent que celle du futur, mais la manière dont elle le fait peut changer ou se transformer. La mémoire peut même permettre d'anticiper et d'appivoiser la violence, que ce soit de manière active dans le cas des conflits ritualisés intergangs, ou de manière plus passive, dans le cas de l'arrêt du cycle de violence du *traido* entre Bismarck et Davey, à la suite de la naissance de Selim. C'est peut-être ceci que nous devons retenir en fin de compte, qu'au lieu de chercher

14. Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 343-344.

vainement à échapper à tout prix à la violence du passé, il faudrait plutôt essayer de l'assimiler et de l'absorber dans nos vies de manière à la dompter, à la restreindre, de façon à pouvoir vivre un peu plus « facilement » avec, pour reprendre l'expression de *Don Sergio* – car pour finir la violence sera toujours avec nous, qu'elle soit passée, présente ou future.

Passions et émotions : s'émouvoir et agir

Patrik Vuilleumier

L'émotion constitue un ingrédient central de l'expérience consciente de soi et du monde qui nous entoure. Si une performance sur scène représente un moment unique (ou une succession de moments) où différentes temporalités se rencontrent entre le perceptible et l'imaginaire, l'expérience d'une émotion peut aussi se concevoir comme un instant particulier convoquant à la fois une mémoire du passé et une promesse du futur. Les recherches en psychologie et en neurosciences montrent que l'émotion implique une cause et un effet : un avant et un après. Ainsi, nos travaux mettent en évidence qu'il existe non seulement des changements d'activité cérébrale spécifiques et transitoires lors du déclenchement d'une émotion (1)¹, mais aussi des changements durables qui persistent à la suite de celle-ci (2). Les émotions ont donc le pouvoir de transformer l'état de notre cerveau et de modifier la façon dont nous réagirons ensuite aux situations auxquelles nous serons confrontés (3, 4).

DÉFINITION ET RÔLE DES ÉMOTIONS

Mais avant tout, qu'est-ce qu'une émotion ? Comment définir cette catégorie de phénomènes par rapport à d'autres états mentaux ? Selon la formule célèbre de Fehr et

1. Les chiffres entre parenthèses renvoient aux bibliographies en fin d'ouvrage.

Russell (40) : « Chacun sait ce qu'est une émotion. Jusqu'à ce qu'on lui demande d'en donner une définition. À ce moment-là, il semble que plus personne ne sache. » De fait, il existe un grand nombre de théories et de définitions dans la littérature scientifique à l'origine de différentes approches méthodologiques en neurosciences.

La recherche sur les émotions a connu un développement important au cours des deux dernières décennies, notamment grâce à l'apparition de techniques de neuro-imagerie (comme l'Imagerie par résonance magnétique fonctionnelle – IRMf) qui mesurent l'activité cérébrale de façon non invasive (5). Ces techniques permettent d'étudier, dans des conditions expérimentales contrôlées, une grande variété de phénomènes émotionnels longtemps considérés comme trop subjectifs et variables pour être abordés de manière scientifique. Ainsi, il devient possible de décomposer des phénomènes psychologiques complexes en termes de circuits neuro-anatomiques distincts, qui peuvent ensuite être étudiés à d'autres niveaux cellulaires ou moléculaires, grâce à des modèles animaux appropriés. Par exemple, comprendre comment la peur ou la tristesse modifient l'activité de régions cérébrales particulières chez l'humain permet ensuite de mieux appréhender la biologie de maladies comme l'anxiété ou la dépression, en étudiant le fonctionnement des régions correspondantes chez d'autres espèces animales (notamment chez la souris), au moyen de techniques de microscopie, de génétique ou de pharmacologie, non utilisables chez l'humain.

Au cours des dernières années, ce nouveau champ des (neuro)sciences affectives s'est étendu à plusieurs disciplines dans lesquelles le pouvoir explicatif des émotions est désormais reconnu et étudié activement, telles que l'économie, le droit, l'écologie, la littérature, etc. (6-9). Il a été démontré que bon nombre de comportements humains ne sont pas rationnels, en termes de logique ou de mathématique, comme la préférence pour des gains immédiats plutôt que

différés (10), ou l'aversion de décisions morales impliquant le sacrifice d'autrui (11).

Ces recherches ont abouti à deux conclusions. D'une part, les émotions n'impliquent pas seulement l'expérience subjective d'un sentiment ou l'attribution d'une valeur particulière associée aux objets de notre perception, mais elles jouent un rôle déterminant dans nos comportements, nos choix et nos pensées. Elles orientent la perception et l'action afin de réagir de façon adaptée à l'environnement, ou parfois de façon préjudiciable, et sont dépendantes à la fois des expériences passées et des buts futurs. Nos travaux ont par exemple montré comment le traitement de signaux émotionnels dans certaines régions du cerveau (notamment l'amygdale) peut contrôler directement les régions cérébrales responsables de l'attention, du mouvement ou de la prise de décision (12-15). D'autre part, si on a longtemps considéré que les émotions reflétaient des processus mentaux ou biologiques autonomes, parallèles ou même antagonistes aux fonctions cognitives rationnelles, des résultats récents ont démontré qu'il est difficile de séparer des processus purement affectifs ou purement cognitifs, à la fois fonctionnellement et neuro-anatomiquement. De fait, les processus émotionnels sont intimement intriqués avec d'autres fonctions mentales, comme la mémoire ou l'attention. Il semble donc impossible de considérer les émotions en termes de modules indépendants au sein du cerveau, mais plutôt nécessaire de les définir en lien avec des réseaux distribués et interconnectés fonctionnant de manière dynamique.

Ce texte a pour but de présenter les principales approches en neurosciences qui ont pour objectif de comprendre les phénomènes émotionnels et leurs mécanismes chez l'homme, au niveau cognitif et cérébral, en soulignant leur organisation au sein de systèmes cérébraux multiples et étroitement intriqués.

LA GENÈSE DES ÉMOTIONS ET LEUR TEMPORALITÉ
ENTRE MÉMOIRE ET ANTICIPATION

Il n'existe pas une définition des émotions qui soit unanimement acceptée par tous les chercheurs en neurosciences, psychologie ou philosophie (16). Toutefois, une conception, issue de notre recherche, compatible avec les différents cadres théoriques décrits ci-dessous, considère qu'il s'agit d'un processus rapide et transitoire (épisode), qui est déclenché dans une situation particulière (événement) et constitué d'au moins deux aspects : d'une part, un mécanisme d'évaluation de cette situation et de son contexte, d'autre part, la production d'une réponse de l'organisme permettant de faire face à cette situation. Il n'y a donc pas un phénomène unique qui constitue l'émotion en soi. Celle-ci se compose de plusieurs éléments qui regroupent des composantes motrices (gestes et postures, expressions, sursaut, etc.), des composantes physiologiques (accélération cardiaque ou respiratoire, élargissement des pupilles, transpiration, sécrétion hormonale, etc.), des composantes motivationnelles (approche, évitement), ainsi que des composantes cognitives ou même perceptives (par exemple, certains états affectifs modifient la mémoire, le raisonnement ou l'acuité visuelle). En fait, il n'y a probablement pas une seule fonction cérébrale qui ne soit pas influencée par les phénomènes émotionnels. L'ensemble de ces composantes s'accompagne d'une expérience consciente, émergeant de leur combinaison, qui correspond au sentiment subjectif de l'émotion. Il est aussi possible que certains processus constitutifs des émotions soient activés sans générer une expérience émotionnelle subjective consciente, tout en influençant le comportement ou certaines fonctions mentales (comme c'est du reste le cas dans des expériences en laboratoire, en psychologie ou en neurosciences, par exemple lors de capture involontaire de l'attention ou d'action automatique d'évitement (17, 18).

Ainsi, les processus psychiques et corporels à l'œuvre dans l'émotion permettent de détecter la saillance d'une situation et de contrôler le comportement de façon adaptative. En neurosciences comme en psychologie, on considère souvent que les émotions ont un rôle utilitaire : elles fournissent un signal qui permet à l'organisme de garantir son bien-être ou sa survie dans une situation donnée. Toutefois, cette vision utilitaire classique soulève des questions sur la nature et le rôle des émotions dans de nombreuses circonstances courantes de la vie humaine, notamment celles évoquées dans le domaine des arts : par exemple dans quelle mesure des émotions dites « esthétiques » (telles que l'expérience de la nostalgie, du sublime ou de l'émerveillement) auraient (ou non) une « utilité » adaptative pour l'organisme ? Il est probable que ces questions rejoignent celles sur les fonctions de l'art en général, notamment en lien avec des représentations de valeurs sociales ou des systèmes de communication entre individus.

Plus généralement, les émotions reflètent la signification d'un objet ou d'une situation pour un sujet, individuellement ou collectivement. Ainsi, les expériences passées façonnent les émotions à venir. Dans ce sens, elles représentent une « mémoire du futur » en nous orientant vers un but ou un changement directement construit sur notre expérience passée. Ces déterminants peuvent avoir comme origine des événements personnels, l'observation d'autrui ou un apprentissage social, voire un héritage biologique lié à l'évolution de l'espèce (favorisant la survie, la reproduction ou le bien-être). L'activation de ces mécanismes adaptatifs intrinsèques à l'émotion permet alors l'anticipation des conséquences d'un événement, détermine la motivation à agir ou déclenche directement une action dirigée vers un but (par exemple de défense). Un tel processus implique en quelque sorte la réactualisation d'une trace récupérée en mémoire qui projette alors pensée et comportement vers un devenir possible. L'évocation de cette « mémoire du

futur » génère un état physiologique spécifique et momentané, associé à une émotion particulière.

Les émotions sont donc largement influencées par l'histoire de l'individu et par ses expériences, qui vont déterminer la signification qu'il donne à un événement et le répertoire de réponses dont il dispose pour déclencher un comportement adaptatif. L'histoire de la collectivité, du groupe social, des normes ou de la culture a également un impact très fort sur les émotions. Des études montrent que, même chez certaines espèces non humaines, des émotions « simples » et « primaires » comme la peur peuvent être apprises simplement par observation du comportement d'autres individus (19). De nombreux comportements sont ainsi associés à des motivations différentes acquises par observation. La publicité, en jouant sur les motivations qui déterminent les comportements, en est un très bon exemple.

L'origine historique des émotions, façonnée par l'évolution et la biologie, est plus difficile à déterminer, reflétant sans doute l'adaptation d'une espèce à son environnement ou à ses congénères. Chez l'animal, par exemple, il existe des peurs et des comportements qui semblent innés (comme la réponse à l'odeur de chat chez la souris) et déclenchés de façon stéréotypée, même en l'absence de toute expérience personnelle directe préalable. En revanche, chez l'homme, on ne connaît pas de peur véritablement innée : même la peur des araignées ou celle des serpents serait probablement acquise à travers l'éducation et l'observation d'autrui, peut-être lors de la petite enfance (20, 21). Un tel effet d'apprentissage culturel est évident pour le dégoût face à certains aliments, qui reste malléable au cours de la vie selon les expériences personnelles. Ainsi, l'histoire de l'individu et celle de notre espèce seraient inscrites dans les circuits cérébraux qui génèrent nos émotions.

MÉMOIRE ET COMPOSANTES DE L'ÉMOTION : LE MODÈLE DU CONDITIONNEMENT

La mémoire et le temps sont des dimensions présentes, implicitement ou explicitement, dans la plupart des modèles théoriques utilisés en neurosciences pour étudier les émotions, aussi bien chez l'animal que chez l'homme. Le modèle certainement le plus classique est le *conditionnement associatif* dont le principe de base consiste à exposer un individu (humain ou non, puisque ce paradigme fonctionne chez un grand nombre d'espèces) à des stimuli qui vont acquérir une valeur différente au cours d'une phase d'apprentissage. Alors que ces stimuli n'ont aucune signification affective initiale (par exemple des carrés de différentes couleurs ou des sons de différentes tonalités), une catégorie spécifique parmi ceux-ci est parfois accompagnée d'un autre stimulus ayant une signification biologique prédéterminée ou intrinsèque (par exemple un choc électrique douloureux) – on dit que ce stimulus a une valeur « inconditionnelle » (par exemple aversive) du fait qu'il produit dans tous les cas une réponse caractéristique (par exemple de fuite ou d'évitement). Le conditionnement permet ainsi d'associer un événement initialement neutre à un autre événement qui est émotionnellement saillant (par exemple désagréable), de telle sorte que, par la suite, si on répète le stimulus initialement sans valeur, celui-ci a acquis la valeur du stimulus inconditionnel et produit la même réponse. Ce phénomène constitue un modèle classique pour l'étude de la peur et de l'anxiété. Les substrats cellulaires et moléculaires en sont maintenant bien connus, impliquant la création de nouveaux contacts synaptiques entre des neurones qui reçoivent des informations convergentes des deux stimuli, en particulier au sein d'une structure cérébrale qu'on appelle l'amygdale, dans le lobe temporal médial (fig. 1). Le conditionnement de l'amygdale a été étudié chez l'homme en utilisant les méthodes de neuro-imagerie (par exemple

l'IRM fonctionnelle) et chez l'animal grâce à des techniques de microscopie et de neurophysiologie (22, 23). Ainsi, des résultats récents ont montré que l'amygdale envoie des connexions à de nombreuses régions cérébrales contrôlant l'attention, la motricité, la mémoire ou les fonctions cardio-respiratoires et hormonales, constituant ainsi un modèle idéal pour étudier la façon dont un stimulus évoque une réponse émotionnelle constituée de multiples composantes.

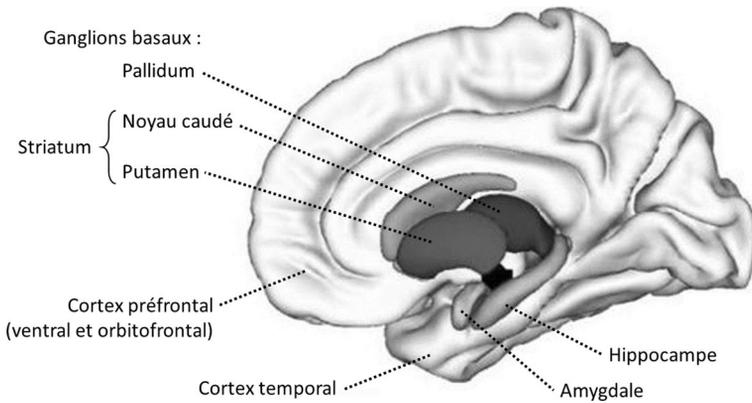


Fig. 1. Localisation anatomique de l'amygdale et du striatum dans le cerveau humain. Modifié à partir de N. E. Neef, C. Bütfering, T. Auer, F. L. Metzger, H. A. Euler, J. Frahm et M. Sommer (2018). Altered morphology of the nucleus accumbens in persistent developmental stuttering. *Journal of Fluency Disorders*, 55, 84-93.

L'apprentissage émotionnel par conditionnement est tout à fait remarquable, car il peut émerger très vite après un faible nombre de présentations appariées du stimulus neutre et du stimulus inconditionnel, mais l'association construite peut persister très longtemps. En fait, même s'il est possible de désapprendre ce type de conditionnement et de ne plus exprimer de réponse émotionnelle au stimulus conditionné (phénomène d'extinction), il semble que l'association initiale

ne disparaît jamais totalement. Il a été montré que l'extinction du conditionnement représente l'apprentissage d'une nouvelle association, impliquant de nouvelles synapses entre les neurones (et non une destruction des anciennes synapses), ce qui permet de signaler que ce stimulus a désormais une autre valeur que celle initialement acquise. Ainsi, le cerveau (et l'amygdale en particulier) semble conserver plusieurs traces du stimulus conditionné en parallèle, l'une correspondant à sa valeur émotionnelle initiale et l'autre à sa valeur neutre. Il est donc nécessaire de mettre en jeu des mécanismes permettant de sélectionner la trace en mémoire pertinente. Cette sélection de l'expression d'une réponse pertinente en fonction du contexte serait sous le contrôle des régions frontales médiales du cerveau et des circuits de la mémoire, notamment l'hippocampe, une structure située à proximité de l'amygdale dans le lobe temporal (23, 24) (fig. 1). Une défaillance des processus de contrôle peut entraîner un déclenchement inadéquat de la réponse émotionnelle, alors qu'elle n'est plus pertinente (comme lors du syndrome de stress post-traumatique). De la sorte, différentes mémoires émotionnelles coexistent et sont exprimées selon les situations.

Le conditionnement possède d'autres propriétés intéressantes (25, 26). Une mémoire peut, par exemple, être établie ou évoquée de façon inconsciente, sans que le sujet réalise explicitement qu'une réponse inconditionnelle a été associée à un stimulus particulier ou que ce stimulus a réellement été présenté, quand bien même son comportement montre qu'une réponse est produite face à ce stimulus (par exemple dans des conditions de perception subliminale).

LA PROMESSE PLUS QUE LA RÉCOLTE D'UNE
RÉCOMPENSE : LE MODÈLE DU RENFORCEMENT

La dimension temporelle est également déterminante dans un autre modèle classique de la recherche sur les émotions, celui du renforcement. Celui-ci repose sur l'apprentissage par association d'une récompense (ou en version négative d'une punition, parfois considérée comme l'absence ou la suppression d'une récompense) qui survient après un stimulus ou une action du sujet, initialement sans valeur intrinsèque. Le principe consiste à faire suivre ce stimulus ou cette action par une conséquence motivante (par exemple du sucre ou de l'argent), de façon irrégulière mais fortement probable. Les neurones responsables de cet apprentissage libèrent de la dopamine dans une région au centre du cerveau, le striatum (fig. 1). L'enregistrement de l'activité neurale montre que, avant l'apprentissage, ces neurones ne répondent pas à la présentation du stimulus déclencheur, mais à l'apparition de l'événement motivant (la récompense) qui le suit. Cependant, si cette séquence est répétée fréquemment, une fois que l'apprentissage est consolidé, l'apparition du stimulus déclencheur active alors ces neurones. Ainsi, la perception d'un indice qui prédit la récompense suffit à libérer de la dopamine dans le striatum, ce qui stimule l'action associée au stimulus. En revanche, la présentation de la récompense ne produit plus de réponse, puisqu'elle était attendue. En résumé, le signal qui devient motivant est la situation qui prédit la récompense mais non plus l'expérience de la récompense en soi.

À l'inverse, lorsque survient un événement qui prédit une récompense mais qu'elle ne se réalise pas, une interruption transitoire de l'activité des neurones dopaminergiques se produit au moment où la récompense était attendue. Cette suppression génère en quelque sorte un signal de punition ou de déplaisir (aversion) qui réduit progressivement la valeur prédictive de l'événement.

Cet apprentissage par renforcement est beaucoup plus malléable : la valeur motivationnelle liée à différents événements prédictifs peut changer d'intensité au cours du temps selon la probabilité d'association entre les stimuli (un stimulus moins souvent suivi d'une récompense sera progressivement moins motivant). Ainsi, la trace en mémoire des signaux de renforcement serait plus flexible et variable, permettant à l'organisme de s'adapter progressivement à des situations fluctuantes. Mais la trace en mémoire peut également mener à la persistance de comportements inadaptés, comme dans l'addiction.

LA VALENCE, UNE DIMENSION FONDAMENTALE DES ÉMOTIONS

L'un des points clés qui se retrouvent dans les différentes théories proposées pour expliquer les émotions est l'association d'une valeur (ou valence) intrinsèquement ou extrinsèquement motivante à un événement (16, 27). La valence du stimulus peut être positive (une valeur plaisante et appétitive, qui rend le stimulus désirable) ou négative (valeur déplaisante et aversive, qui incite à éviter le stimulus). Toutefois, il reste à savoir comment la valence est combinée à d'autres caractéristiques et processus, afin de générer la palette d'émotions positives ou négatives que nous sommes capables d'éprouver. Différents modèles théoriques divergent sur cette question.

Dans un premier modèle dit « dimensionnel (28) », la valence constitue une dimension fondamentale des émotions, orientée sur un axe négatif-positif, et l'excitation ou l'énergie (*arousal* en anglais) représente une deuxième dimension orientée sur un axe qui varie d'un état calme à un état d'alerte. Toute émotion serait ainsi décrite selon sa position dans un espace défini par ces deux axes indépendants de valence et d'excitation. Au niveau cérébral, la

valence négative ou positive d'un stimulus serait liée au degré d'activité de l'amygdale et du striatum, respectivement, alors que le degré d'alerte ou de repos serait lié à l'activité du système végétatif sympathique ou parasympathique, respectivement². Ainsi, la peur et la joie seraient des états de forte excitation, mais de valence négative ou positive ; la surprise ou l'ennui seraient des états relativement neutres, mais d'excitation forte ou faible. Cependant, ce modèle rend difficilement compte de la panoplie d'émotions plus complexes que nous sommes capables d'éprouver, comme la honte, la culpabilité, la jalousie, etc.

Une autre théorie, dite « constructiviste (29) », repose sur l'idée que les processus cognitifs de catégorisation organiseraient les états affectifs définis par les dimensions de valence et d'énergie (*arousal*) en des émotions qualitativement différentes, en fonction de facteurs contextuels, linguistiques ou sociaux (et donc déterminés culturellement). Un nombre potentiellement illimité d'émotions différentes pourrait être généré. Cependant, les facteurs pertinents à l'œuvre dans cette catégorisation doivent encore être précisés.

Le modèle catégoriel des « émotions discrètes (30) » repose, au contraire, sur l'idée qu'il existe un nombre restreint d'émotions distinctes qui dépendent de mécanismes spécialisés et indépendants, chacune déclenchée par des situations spécifiques et produisant des réponses caractéristiques. Cette théorie distingue généralement six

2. Le système nerveux végétatif ou autonome est constitué par des réseaux connectant le cerveau aux organes périphériques du corps dans le but de réguler les processus physiologiques se produisant automatiquement, tels que la circulation sanguine (fréquence cardiaque, pression artérielle), la respiration, la digestion, le maintien de la température (transpiration), etc. Il est formé de deux systèmes distincts exerçant des effets opposés, les voies sympathiques qui préparent le corps à l'activité et à la dépense d'énergie (accélération cardiaque, dilatation pupillaire, transpiration...), et les voies parasympathiques qui préparent au repos et à la restauration de l'énergie (décélération cardiaque, constriction pupillaire, digestion...).

émotions fondamentales (peur, colère, dégoût, tristesse, joie et surprise) – comme l'illustre parfaitement le célèbre film de Pixar *Vice-versa* (ou *Inside Out* en v.o.), où des petits personnages habitent dans l'esprit d'une jeune fille et contrôlent son comportement en déclenchant des réactions qu'ils jugent appropriées à chaque événement de sa vie. Ces six émotions de base seraient universelles, évoquées et exprimées de manière similaire dans tous les pays et dans toutes les cultures, avec quelques variations mineures. Elles émergeraient de façon précoce et innée dans le développement de l'enfant. Chaque émotion représenterait une réponse préprogrammée, adaptée à une situation donnée, telle que l'exposition à un danger, à des toxines, une perte ou un obstacle. Chaque émotion recruterait des circuits cérébraux spécialisés capables de déclencher un cortège de modifications motrices, physiologiques et cognitives simultanées, afin de faire face à cette situation. Certains travaux en neurosciences (31-34) ont cherché à relier chacune de ces six émotions à des structures cérébrales particulières, notamment l'amygdale pour la peur et le striatum pour la joie, mais aussi l'insula pour le dégoût en parallèle à son rôle dans les sensations viscérales, ou encore une région du lobe frontal médial (le cortex cingulaire subgénéral) pour la tristesse, en accord avec son implication dans des processus d'introspection et de rumination (fig. 2). Par ailleurs, dans ce modèle, les émotions plus complexes (telles que honte, jalousie, nostalgie, etc.) seraient élaborées par un assemblage des éléments constitutifs de ces différentes émotions de base et mises en place progressivement au cours du développement et de l'éducation.

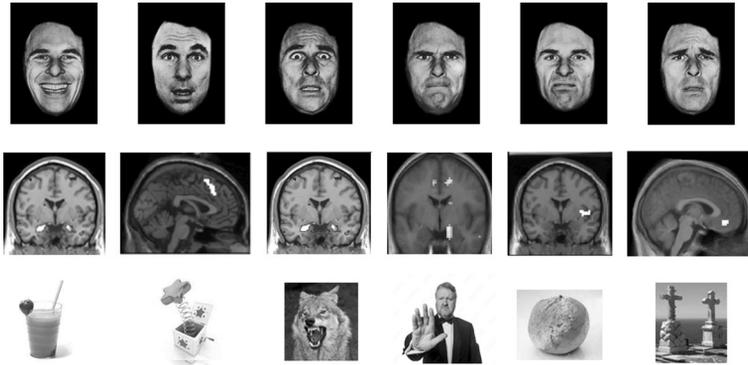


Fig. 2. Selon le modèle catégoriel, un nombre restreint d'émotions de base sont évoquées de façon universelle et exprimées par un ensemble de réactions psycho-physiologiques caractéristiques, notamment leur expression faciale (de gauche à droite : joie, surprise, peur, colère, dégoût, tristesse), impliquant des circuits cérébraux spécialisés (en particulier striatum, cortex cingulaire dorsal, amygdale, ganglions basaux, cortex cingulaire ventral) en réponse à des événements déclencheurs précis (tels que récompense, soudaineté, menace, obstruction, toxicité, perte).

Toutefois, des données plus récentes chez l'homme indiquent qu'il est difficile d'associer les émotions (de base ou complexes) à des régions cérébrales uniques et spécifiques à chacune, car les différentes émotions que nous ressentons impliquent le plus souvent plusieurs régions cérébrales, et ces régions peuvent être engagées dans différentes émotions (35, 36). Il reste donc difficile d'associer une émotion spécifique à une région particulière ou à un module cérébral distinct.

Finalement, une dernière approche, développée en psychologie mais plus rarement en neurosciences, est celle des modèles de l'évaluation (37) (*appraisal* en anglais). Dans cette famille de modèles, une émotion n'est pas déclenchée uniquement par une attribution de valence au stimulus mais également par l'évaluation des différentes caractéris-

tiques d'un événement, telles que la nouveauté, la concordance avec un but, le degré de contrôle, le type de causalité (hasard ou intention), la conformité avec des normes sociales, etc. Selon les modèles, ces différentes évaluations opèrent de façon parallèle ou séquentielle. Ainsi, un même stimulus peut évoquer différentes émotions pour différentes personnes ou à différents moments chez la même personne. Par exemple, la rencontre avec un ours sauvage dans la forêt ne produira pas la même émotion chez un chasseur cherchant une proie depuis plusieurs jours ou chez un randonneur cherchant un emplacement pour son bivouac ; de même, elle sera différente si le randonneur est armé d'un fusil hypodermique permettant d'endormir l'animal ou seulement d'un couteau suisse. L'ensemble des processus d'évaluation activés par un événement va ainsi déterminer la pertinence affective de celui-ci, pour un individu donné à un moment donné, et déclencher à son tour l'activation des différentes composantes de la réponse émotionnelle (modifications physiologiques et hormonales, motrices, cognitives, motivationnelles), permettant un ajustement approprié à cet événement. Une particularité de ces théories est d'impliquer des systèmes cérébraux qui ne sont pas nécessairement spécifiques aux phénomènes affectifs, puisque les représentations de nouveauté, de but, d'intention ou de normes sont également engagées dans d'autres domaines de la cognition et du comportement, et peuvent par conséquent être étudiées séparément. Ainsi, ce sont la combinaison et la synchronisation transitoire de ces différentes évaluations avec les autres composantes de la réponse émotionnelle qui produiraient l'expérience d'une émotion. Toutefois, le répertoire des processus d'évaluation pertinents pour évoquer des émotions distinctes reste spéculatif et variable selon les variantes de ces théories. De plus, leurs substrats cérébraux restent peu connus.

S'ÉMOUVOIR POUR AGIR

Nos travaux de recherche récents sont les premiers, dans le domaine des neurosciences, à s'inspirer directement des modèles théoriques de l'évaluation pour comprendre l'organisation des différentes composantes fonctionnelles de l'émotion au sein du cerveau. Pour cela, nous mesurons l'activité cérébrale au moyen de l'Imagerie par résonance magnétique fonctionnelle (IRMf) chez des sujets volontaires à qui nous demandons de visionner des films ou de jouer à des jeux vidéo dont le contenu varie selon plusieurs paramètres distincts. En particulier, nous examinons comment le contenu des films ou les objectifs du jeu engagent des processus d'évaluation critiques pour la production d'émotion, comme la concordance aux buts, le degré de contrôle ou l'incertitude. Par exemple, dans une étude récente (1), les participants étaient allongés dans le scanner IRM et invités à contrôler le déplacement d'un avatar (Pacman) dans un labyrinthe (variant d'essai en essai). Ils manipulaient une manette de jeu vidéo afin de collectionner des pièces d'or disséminées dans le labyrinthe et de les apporter dans une pièce au sommet du labyrinthe, dont l'entrée n'était ouverte que transitoirement après un certain délai. Leur progression pouvait être empêchée par des fantômes « méchants » poursuivant le participant et lui dérobant les pièces d'or lors de leur rencontre ; ou au contraire facilitée par des fantômes « gentils » qui multipliaient la valeur des pièces lors de leur rencontre (il y avait également des fantômes neutres sans conséquence). De plus, les sujets pouvaient disposer (ou non) d'une potion magique leur donnant un contrôle sur les fantômes et transformant leur pouvoir. Ainsi, différentes émotions pouvaient être générées par différentes combinaisons de ces facteurs. Par exemple, la rencontre avec un fantôme méchant sans disposer de potion magique provoquait de l'anxiété et un comportement de fuite, voire de la colère lors d'une perte des pièces possédées. En revanche,

réussir à collecter des pièces et multiplier leur valeur grâce à un fantôme gentil ou l'utilisation de la potion magique provoquait du plaisir ou de la fierté. Cette procédure diffère des études habituelles en neurosciences qui comparent des catégories d'émotions prédéfinies (peur, joie...) au moyen d'images classées *a priori* selon ces catégories (visages riants, images de serpent...). De plus, lors de notre jeu vidéo, en parallèle à l'activité cérébrale mesurée par IRMf, nous avons aussi analysé les composantes corporelles physiologiques (rythme cardiaque, respiration, sudation), motrices (activité musculaire du visage, mouvements oculaires) et motivationnelles (comportements d'approche ou évitement lors du jeu, jugements sur les besoins et les actions observés dans les films). Cette approche nous a permis non seulement d'identifier différents réseaux cérébraux qui sont activés par chacune de ces composantes, mais aussi de déterminer leur dynamique temporelle respective, et d'observer leur synchronisation éventuelle lors des événements saillants qui sont susceptibles d'évoquer une émotion.

Les résultats obtenus dans ces études ont confirmé qu'il existe en effet des moments particuliers où l'activité de ces différents réseaux cérébraux fluctue de façon transitoire et simultanée, en parallèle aux émotions rapportées par les participants à la suite de séquences de jeux ou de films. En outre, nous avons observé que ces épisodes de synchronisation transitoire sont accompagnés d'un recrutement simultané de certaines régions clés du cerveau, dont l'activation semble déclenchée par ces moments de synchronisation. De façon intéressante, ces régions (cortex préfrontal médial, cingulaire postérieur, insula, ganglions de la base) sont généralement impliquées dans des fonctions permettant la représentation de soi (introspection et intéroception) ainsi que la prise de décision et la préparation à l'action. Ainsi, nos résultats convergent avec l'hypothèse formulée par certains chercheurs (38, 39), selon laquelle les émotions constituent des signaux déterminant des représentations d'intention ou

de « tendances » à l'action. En d'autres termes, ressentir une émotion implique une disposition à agir³.

* *
*

La production des émotions correspond à un état cérébral et physiologique momentané, défini par plusieurs composantes et déclenché par un événement donné dont les effets varient selon sa pertinence pour l'individu, et selon l'histoire et les attentes de cet individu. Ainsi, le moment d'une émotion est souvent celui d'un pont entre le passé et le futur du sujet. Au niveau cérébral, l'émotion semble impliquer la synchronisation d'un ensemble de fonctions et de circuits neuronaux conjointement activés, permettant non seulement d'assigner une valeur aux événements, mais aussi de sélectionner une action appropriée.

Cette intrication temporelle peut s'étendre aussi aux émotions qui émergent dans le temps d'une représentation théâtrale : par exemple, l'émotion mise en jeu lorsque les actes des personnages sont déterminés par des injonctions de leur passé ou de leurs désirs en se dévoilant devant le spectateur. Le théâtre donne souvent à voir comment la passion et la raison gouvernent le comportement, et cherche, avec une approche différente de la perspective scientifique, à révéler les ingrédients à l'œuvre dans le cours des existences humaines. Si l'émotion produite par le cerveau pousse à agir en réponse aux événements que nous rencontrons, l'émotion suscitée par le théâtre incite sans doute à questionner mais aussi à réagir aux réalités de notre monde.

3. Le contrôle de l'action implique la sélection d'une réponse motrice ou comportementale plus générale, pas seulement l'exécution d'un mouvement, incluant par exemple l'immobilité ou la paralysie lors de certaines émotions comme la peur (*freezing*), voire la suppression ou l'interruption d'une action en cours. Par exemple l'activation de l'amygdale peut faciliter l'inhibition motrice (voir Sagaspe *et al.*, 2011).

Récits de désastres et rêves d'avenir¹

Domenico Cecere

Il arrive parfois aux historiens d'avoir l'impression de pouvoir apporter une réponse claire à l'interrogation sur laquelle s'ouvre l'ouvrage testament de Marc Bloch : « Explique-moi donc à quoi sert l'histoire » (Bloch, 1949, p. 6), surtout dans les moments où l'actualité pousse la société dans son ensemble à chercher dans le passé des analogies avec ce qu'elle est en train de vivre². Dès les premiers mois de 2020, face à l'émergence d'un scénario inconnu et inquiétant, les tentatives se sont multipliées pour rechercher dans le passé similitudes et différences avec ce que nous voyions se présenter sinistrement sous nos yeux. Dans de nombreux pays européens, le discours public a été envahi de références aux grandes vagues d'épidémies du Moyen Âge et de l'époque moderne.

Cependant, c'est une utilisation purement ornementale ou instrumentale de l'histoire qui a prévalu ; elle servait le plus souvent de répertoire de curiosités ou de galerie d'images endeuillées, pour se rappeler que, malgré le passage des siècles, certaines tragédies se répètent de manière étonnamment similaire. Écrasées sous le poids

1. Ce travail a été soutenu par le projet DisComPoSE (Disasters, Communication and Politics in Southwestern Europe), qui a reçu un financement du Conseil européen de la recherche (ERC) dans le cadre du programme de recherche et d'innovation Horizon 2020 de l'Union européenne.

2. Généralement, l'histoire des désastres, de leurs effets sur les communautés humaines et des réponses culturelles au sein des sociétés d'ancien régime peine à s'imposer, même auprès de certains historiens.

d'un passé sans profondeur, épidémies et calamités ont presque fini par apparaître comme des incursions ponctuelles dans l'histoire d'un mal hors du temps. Ces juxtapositions, parfois naïves ou maladroitement, semblaient presque suggérer que les sociétés du XXI^e siècle, malgré leurs connaissances et leurs techniques avancées, n'étaient pas moins vulnérables à l'irruption des forces de la nature que les sociétés préindustrielles.

La comparaison entre la pandémie que nous avons connue ces dernières années et celles du passé offre au contraire la possibilité d'enquêter de manière plus éclairante et fructueuse sur les évolutions au cours des siècles. Ceci peut se vérifier tant au niveau des connaissances scientifiques et des mesures hygiénico-sanitaires, qu'à celui des comportements collectifs, des dispositifs de contrôle, des mentalités. Elle nous invite à réfléchir sur l'origine de certaines perceptions d'un nouveau risque ou de certains comportements qui ont été déclenchés par la diffusion d'une maladie infectieuse potentiellement mortelle. Comment les sociétés du passé ont-elles interprété ces phénomènes ? Sous quelles formes ont-elles transmis leurs souvenirs ? Et comment ont-elles imaginé leur sortie de crise ?

LES CATASTROPHES DANS LES SOCIÉTÉS ANCIENNES : ENTRE VOLONTÉ DIVINE ET OBSERVATIONS EMPIRIQUES

Dans les sociétés anciennes, les catastrophes – qu'elles soient d'origine biologique, environnementale ou même sociale et politique – étaient interprétées comme des manifestations de la volonté divine. Presque tous les types de discours sur ces phénomènes s'inscrivaient dans un schéma explicatif qui ramenait les événements naturels à des causes morales et les interprétait donc comme des punitions ou des avertissements envoyés par le ciel.

La prédominance des interprétations providentialistes des catastrophes a cependant fait prévaloir, chez les historiens, l'idée qu'elles étaient acceptées avec fatalisme et résignation : dans cette optique, l'effet le plus fréquent des phénomènes naturels extraordinaires et funestes aurait été la dissolution de l'ordre dans le chaos, la désintégration des relations sociales et l'émergence de croyances et de comportements considérés comme primitifs.

Au contraire, le tremblement de terre de Lisbonne de 1755 a été traditionnellement considéré comme un événement décisif (Braun et Radner, 2005 ; Mercier-Faivre et Thomas, 2008) à la suite duquel les interprétations religieuses allaient progressivement céder la place à des réponses fondées sur des observations empiriques et une prise en compte rationnelle des causes et des effets.

Les recherches menées au cours des deux dernières décennies ont remis en question ces schémas et mis en lumière des lectures beaucoup plus analytiques et nuancées de l'adversité de la nature et des réponses à y apporter (Walter, 2008 ; Mauch et Pfister, 2009 ; Schenk, 2010 ; Lavocat, 2011 ; Labbé, 2017). Elles ont montré que le paradigme providentialiste, presque omniprésent dans les discours sur les phénomènes naturels, n'empêchait pas le développement d'explications reposant sur des causes physiques, et que les interprétations théologiques et naturalistes pouvaient coexister sans paraître contradictoires. Ainsi, on peut remarquer que, dans les mêmes milieux et parfois dans les mêmes textes, pouvaient cohabiter des explications qui à nos yeux paraissent antinomiques. En décrivant des tremblements de terre et des éruptions volcaniques, les auteurs suivaient l'explication de ces phénomènes fournie par Aristote et parfois y ajoutaient des observations empiriques ; mais en même temps ils donnaient la première place à la causalité divine. Pareillement, en remettant en cause ou en nuancant l'idée d'une transition d'un paradigme à un autre au milieu du XVIII^e siècle, ces études ont montré que les sociétés

d'ancien régime pouvaient s'appuyer sur des ressources culturelles diverses – à la fois empiriques, rationnelles, symboliques, religieuses, etc. – pour répondre à une menace : elles ont montré que la prévalence graduelle d'explications fondées sur des observations empiriques n'a pas mené au déclin des réponses basées sur une lecture religieuse des faits.

ENTRE RESTAURATION DE L'ORDRE PERTURBÉ ET PRÉMICES D'UN AVENIR MEILLEUR

Une discontinuité plus nette entre les sociétés anciennes et contemporaines peut être détectée dans la manière dont les sociétés du passé ont imaginé leur sortie de crise. Au début de l'époque moderne, les différents acteurs sociaux et institutionnels imaginaient que la sortie de crise coïncidait avec la restauration de l'ordre (naturel et social) perturbé, avec le rétablissement du *statu quo ante*. Les reconstructions urbaines se sont généralement déroulées d'après la disposition et le style de la ville détruite : même quand elles étaient planifiées, la plupart du temps elles suivaient des critères d'emplacement et des modèles d'urbanisme hérités du passé. Elles étaient également fortement influencées par l'objectif prééminent de restaurer les bâtiments les plus importants sur le plan symbolique. C'est souvent autour de ces édifices, restés debout ou à reconstruire, que se déroulaient les rituels collectifs de repentance, fréquents et largement suivis, qui avaient pour objectif de reconstituer la cohésion sociale et de rétablir l'harmonie perturbée entre l'humain et le divin (Dufour, 1981).

Mais au cours de l'ère moderne, l'idée a commencé à émerger que la catastrophe pouvait être suivie d'une renaissance, que le sens de la douleur collective devait être transformé en prémices d'un avenir meilleur. Il me semble que les décennies centrales du siècle des Lumières peuvent être considérées comme un moment de transition, où la façon

dont les expériences des catastrophes ont été racontées, interprétées et réécrites a joué un rôle important.

Ainsi, les réactions aux événements traumatiques, quelle qu'en soit l'origine – environnementale, biologique ou anthropique – peuvent constituer un terrain de comparaison utile entre le présent et un passé plus ou moins récent. Il faut avant tout prêter attention aux processus culturels et sociaux de sélection et d'homologation à travers lesquels les témoignages individuels sont recomposés en images et en récits partagés de la souffrance collective, grâce à la médiation symbolique que constituent, notamment, les rituels, les mythes, les monuments³ (Alexander, 2012 ; Violi, 2014).

Pour les événements du XX^e et du début du XXI^e siècle, les historiens disposent de sources abondantes pour reconstituer ces processus d'élaboration sociale des traumatismes collectifs. D'une part, parce que les dynamiques de communication du XX^e siècle ont donné une importance croissante aux témoignages des victimes de guerres et de catastrophes, avec lesquelles les médias ont cherché à créer une empathie immédiate, bien que souvent éphémère (Boltanski, 1993 ; Sontag, 2003). D'autre part, parce que le *memory boom* des dernières décennies a conduit à la valorisation des témoignages individuels de déportations, de massacres, de dictatures, mais aussi de catastrophes d'origine naturelle (Gribaudo, 2020). La possibilité de récupérer et de comparer beaucoup de témoignages individuels, conservés dans les nombreuses archives de la mémoire créées au cours des dernières décennies, permet de déconstruire les grands

3. Au fil du XX^e siècle on assiste à beaucoup d'événements « traumatiques », qui ont fait l'objet de processus de construction culturelle de la souffrance collective. Des guerres, des génocides, des persécutions, des accidents ou des catastrophes qui sont devenus l'objet d'une narration qui s'impose sur les mémoires et prévaut sur les points de vue particuliers. Le caractère collectif de ces événements, qui cessent d'être une somme de drames individuels et deviennent des sujets de préoccupation communs, est signalé précisément par la sur-ritualisation qui les distingue et par l'imposition d'une mémoire institutionnalisée.

récits inspirés par les idéologies et les nationalismes des XIX^e et XX^e siècles, qui ont déformé ou altéré nombre de ces voix.

Il est beaucoup plus difficile, en revanche, de reconstituer les processus de construction et de fixation des mémoires partagées des catastrophes dans les sociétés européennes d'ancien régime. Bien entendu, dans l'Europe moderne, comme aujourd'hui, les catastrophes avaient, le plus souvent, pour effet de stimuler la communication : le partage de récits, de mémoires et d'opinions était très répandu au lendemain d'événements extraordinaires et funestes (Favier et Granet-Abisset, 2005 ; Stock et Stott, 2007). Ainsi, les archives foisonnent de témoignages de rescapés et d'observateurs qui, de notre point de vue actuel, avaient tout pour susciter un vif intérêt auprès du public. Pourtant, dans les sources du début de l'âge moderne, il est beaucoup plus difficile de détecter des traces d'expériences traumatiques, par rapport aux récits écrits à des époques plus proches de la nôtre, grâce à la reconnaissance sociale que les victimes et les rescapés trouvent dans l'espace public aux XX^e et XXI^e siècles. D'abord, parce qu'au début de l'âge moderne elles étaient le plus souvent exprimées dans des textes et des discours très formalisés et standardisés, tels que les suppliques ou les dépositions au cours de procès, dans lesquels le retentissement subjectif de certains événements était fortement médiatisé⁴ (De Caprio, 2018) ; ensuite, parce que la croyance répandue en la providence permettait souvent de mettre en sourdine la douleur et de la sublimer en quelque chose qui pouvait aussi être retenu comme bénéfique (Pollmann, 2017, p. 159-184).

4. Pour ce qui concerne les sociétés d'ancien régime, parmi les rares sources qui documentent ordinairement des récits d'expériences violentes du point de vue des victimes, on peut évoquer les dépositions au cours de procès et les suppliques au souverain. Dans les deux types de textes, l'accent était généralement mis sur les faits considérés comme « objectifs », judiciairement pertinents, et moins sur la souffrance individuelle, dont l'authenticité pouvait être mise en doute.

Cependant, au cours du XVIII^e siècle, on découvre, chez les témoins qui relatent l'expérience d'un désastre, de nombreux indices d'une nouvelle sensibilité. L'exceptionnalité des phénomènes naturels décrits, le caractère pathétique des témoignages individuels et la gravité des dommages exposés ont influencé l'imaginaire collectif et amené certains savants et hommes politiques, éduqués à la culture des Lumières, à envisager la possibilité d'une palingénésie après la catastrophe. La perception de la souffrance collective et de la désolation des régions frappées a stimulé une quête de sens, que certains observateurs ont identifiée à la possibilité d'un futur meilleur : s'est affirmée alors l'idée que la table rase produite par un désastre pouvait être l'occasion d'amorcer des projets de transformation urbaine, porteurs de réforme, voire de palingénésie de la société et des mœurs.

1783 : DE LA CATASTROPHE À LA RÉGÉNÉRATION SOCIALE ET URBAINE

Les débats scientifiques et philosophiques inspirés par le tremblement de terre de Lisbonne de 1755 furent ainsi porteurs non seulement d'une nouvelle conception de la nature⁵, mais également d'un nouveau récit de la souffrance humaine (Baczko, 1997). Presque trente ans après Lisbonne, les débats et les projets déclenchés par les tremblements de terre de Calabre et Messine de 1783 témoignent d'idées nouvelles sur la façon dont on pouvait sortir de la crise et rétablir les relations sociales après une catastrophe. Environ 35 000 personnes succombèrent à cause des écroulements occasionnés par le séisme et des épidémies qui s'ensuivirent, et environ 150 agglomérations furent détruites ; dans

5. Le tremblement de terre fut pour les esprits éclairés un séisme philosophique, secouant l'image répandue du monde conçu comme un tout rationnel, dans lequel la raison humaine se reconnaissait et où l'homme était partout à l'aise.

certains endroits, un tiers ou la moitié des habitants périrent sous les débris. Toutes les sources témoignent de la portée extraordinaire des bouleversements du paysage ; les textes foisonnent d'images larmoyantes et d'expressions de désespoir. Cependant, comme l'écrivit le philosophe et économiste Ferdinando Galiani, l'un des plus influents conseillers du roi de Naples : « Souvent de semblables calamités détruisent les pays sans aucune possibilité de résurrection ; mais parfois elles sont la source de leur résurrection et de l'instauration d'un nouvel ordre : tout dépend de la façon dont on les rétablit » (Galiani, 1975)⁶. De même que d'autres philosophes et conseillers du souverain, Galiani réagissait au désastre calabrais en soulignant la possibilité de régénérer la région après la catastrophe, grâce à l'intervention du pouvoir du souverain. Les mesures de redressement mises en œuvre par le gouvernement, au lendemain du séisme de 1783, et les débats qui les inspirèrent, présentent donc d'autres éléments de discontinuité par rapport aux siècles précédents.

L'idée d'une régénération après la calamité, à savoir l'idée que le rétablissement d'une contrée frappée pouvait être l'occasion de résoudre les problèmes hérités du passé, était assez répandue en Europe parmi les gens de lettres, au siècle des Lumières. Nombre de villes furent ravagées par des séismes, des incendies, des faits de guerre, etc.⁷ : à chaque fois, des occasions de reconstruction s'offraient, suivant des modèles d'urbanisme considérés comme plus appropriés. Ce fut surtout dès le milieu du XVIII^e siècle que des désastres

6. Pendant la première moitié de 1783, l'abbé Galiani adressa au roi de Naples plusieurs mémoires manuscrits sur la Calabre, qui ne furent publiés qu'au cours du XX^e siècle sous le titre de *Pensieri* ou de *Memorie sulla Calabria*.

7. Outre Lisbonne et la Calabre, on peut mentionner les exemples de Catane et des villes de la Sicile orientale à la fin du XVII^e siècle, de la reconstruction de Rennes, détruite par le grand feu de 1720, et de Saint-Petersbourg, dévastée par plusieurs incendies au milieu du XVIII^e siècle. En revanche, après le grand incendie de Londres de 1666, la reconstruction fut relativement rapide, mais les desseins des urbanistes s'évanouirent sous la pression des contingences.

d'origine naturelle encouragèrent des projets de transformation urbaine, qui visaient en même temps à réformer la société. Le cas le plus célèbre est celui de Lisbonne, où la destruction due au tremblement de terre et à l'incendie fut suivie d'une vaste opération d'urbanisme, imposée par le marquis de Pombal : un urbanisme novateur censé favoriser l'expansion des commerces, l'hygiène et la sécurité a ainsi répondu aux besoins d'une société renouvelée (França, 1966 ; Jack, 2005). De tels plans étaient fondés sur l'idée d'un lien direct et fonctionnel entre la structure urbaine et les activités qui s'y déroulaient ; aussi la reconfiguration de l'espace était-elle un préalable pour tout progrès de la communauté qui l'habitait (Lepetit, 1996). La régularité et la propreté des nouvelles villes visaient donc à assurer la salubrité, la civilité et la prospérité des populations frappées.

Les réactions au tremblement de terre de Calabre de 1783 furent similaires. Les récits du désastre venant de la Calabre ne laissèrent pas indifférents la cour de Naples et les milieux politiques de la capitale, sur lesquels pendant ces années les réformateurs et philosophes marqués par la culture rationaliste des Lumières (Francescantonio Grimaldi, Michele Torcia, Michele Sarconi, Giovanni Vivenzio, outre le susmentionné Galiani) exerçaient une certaine influence. Au fil des années 1770 et 1780, ce groupe hétérogène mais soudé par la poursuite de réformes éclairées et par le renforcement du pouvoir étatique face à l'Église et à la féodalité, exerça une très forte influence sur le gouvernement du royaume, notamment grâce à la diffusion de la franc-maçonnerie et au rapprochement entre Naples et l'Autriche, à la suite du mariage de Ferdinand IV de Bourbon avec Marie Caroline d'Autriche. Dans la même période, le « parti » qui rassemblait des vues plus conservatrices perdit progressivement de l'influence et de la force, et s'avéra faible et presque inactif jusqu'à Révolution. À tel point que, après le tremblement de terre de 1783, il n'y eut pas de conflit d'interprétation majeur, du moins aucun conflit comparable à ceux qui se

produisirent au Portugal après 1755 entre les jésuites et les partisans de Pombal. Ne trouvant aucune opposition notable à leurs visées dans les milieux proches de la cour de Naples, ces réformateurs et philosophes réussirent à imposer leurs points de vue dans le discours public : ils exprimèrent le souhait que l'action du gouvernement pût affranchir la Calabre des pesanteurs et des servitudes anciennes et amorcer sa régénération. En fait, dans leur esprit, le séisme n'était que la dernière des calamités ayant frappé les populations calabraises : la superstition et l'ignorance du peuple, la richesse des institutions religieuses, la puissance des barons, l'insalubrité des espaces urbains, l'organisation du réseau des villes étaient perçues comme les maux qui accablaient la Calabre depuis des siècles. L'immense désastre représentait alors une occasion inespérée pour transformer la région qu'ils considéraient comme gangrenée par ses structures anciennes.

Dans cette démarche, les philosophes napolitains étaient en accord avec leurs correspondants dans les milieux cultivés un peu partout en Europe, au sein desquels la « mémorable catastrophe » arrivée en Italie du Sud fut interprétée aussi comme une occasion de régénération (Placanica, 1985). Comme l'écrivit Jacques Mallet du Pan⁸ en commentant la nouvelle du séisme dans ses *Annales politiques* imprimées à Lausanne : « Il ne faut pas qu'en pleurant sur leur ruine, les Calabrois n'aient à envisager dans l'avenir qu'une persévérance d'oppression. À quoi bon relever leurs décombres, si elles doivent être derechef l'asyle de la misère ? Pourquoi repeupler ces campagnes ; replanter ces collines, relever ces ateliers, si la main cruelle de la fiscalité & de la tyrannie

8. Jacques Mallet du Pan, journaliste et propagandiste politique genevois, en 1779 assumait la responsabilité de l'édition du journal *Annales politiques, civiles et littéraires du XVIII^e siècle*, après l'arrestation de son fondateur, le journaliste antiphilosophe Simon-Nicolas-Henri Linguet. Initialement proche de Voltaire, Mallet du Pan fut exilé à Paris lors de la révolution genevoise de 1782 et, pendant la Révolution française, devint l'un des principaux théoriciens de la contre-révolution.

seigneuriale, doit s'étendre de nouveau sur ce territoire pour le dessécher ? » La nécessité de faire face aux dégâts récents fournissait donc, en même temps, l'occasion d'extirper les malheurs séculaires, dans « cette contrée où les générations futures remercieront peut-être la Providence de l'infortune de leurs Aïeux » (*Annales politiques*, 1783).

Ainsi, lisant le drame calabrais et les requêtes des rescapés à travers leurs grilles d'interprétation de l'histoire et de la réalité sociale de la région, les réformateurs exprimèrent le souhait que l'action du gouvernement en Calabre pût constituer un levier pour l'affranchir du poids des servitudes anciennes. On peut donc considérer leurs propositions comme le résultat d'un processus de construction culturelle de la souffrance sociale : ils interprètent les récits et les relations venant de la région frappée par le désastre, à la lumière de leur propre conception des problèmes sociaux et économiques du pays. Ils parvinrent ainsi à construire une narration influente des accidents récents et à transformer les drames d'une région périphérique en un sujet de préoccupation collective.

Cette narration put être efficacement diffusée grâce aux compétences discursives et au prestige de ces philosophes, ainsi qu'à la place que certains d'entre eux occupaient dans les structures politiques du royaume de Naples dans les années 1780. Ainsi, la prise en charge des populations affectées se transforma en un plan de reconstruction d'une ampleur sans précédent, un plan conçu comme une occasion d'amorcer la régénération d'une contrée sous-développée.

* *
*

Dans l'histoire des attitudes des sociétés européennes à l'égard des phénomènes naturels, des risques et des catastrophes, il est difficile de déceler des tournants nets, puisque les continuités semblent surmonter les changements tout au long de l'époque moderne. Pourtant, un changement majeur

peut être repéré dans les manières dont les sociétés du passé ont pensé pouvoir sortir d'une crise générée par une calamité. Comme le cas napolitain le montre bien, dès le milieu du XVIII^e siècle l'idée qu'une tragédie collective pouvait s'avérer promesse d'un avenir heureux commença à être prépondérante. Dans ce processus, la façon de raconter les catastrophes et la souffrance collective qui en découle s'avère cruciale. En mettant l'accent sur les bouleversements extraordinaires provoqués par le déchaînement des forces telluriques, la dévastation de l'environnement naturel et artificiel, le deuil et l'état digne de compassion des survivants, les récits de catastrophes de l'époque moderne marquèrent une rupture avec les siècles précédents, car de tels éléments étaient devenus essentiels dans les représentations et dans l'élaboration des propositions d'intervention. La construction d'une nouvelle sensibilité, qui repose sur la compassion pour les victimes et sur l'obligation qui en résulte, pour le souverain, de les aider, servit à légitimer une proposition d'intervention qui visait à soulager la souffrance des individus concernés au moyen du renouvellement intégral de la société.

La possibilité d'un futur ?

Anne-Cécile Vandalem

Entretien avec Patrick Boucheron et Sylvaine Guyot

Deux maisons en bois devant lesquelles coule une rivière. D'un côté, la forêt et, au-delà de la barrière, le territoire de l'autre. Partie aux confins de la taïga sibérienne pour fuir le bruit du monde et reconstruire un mode de vie idéalisé, une famille, rejointe par sa branche cousine, est rattrapée par tout ce à quoi elle tentait d'échapper. Entre guerre de territoire, braconnage, incendies, nature et animaux sauvages, se joue un drame épique, un conflit ancestral. Librement inspiré du film documentaire Braguino de Clément Cogitore, Kingdom¹ – dernier volet d'une trilogie commencée avec Tristesses et Arctique – traverse trois décennies d'une histoire familiale, sous le regard d'une équipe de cinéma. C'est une lutte sans merci pour la survie, un royaume dans la forêt vu à hauteur d'enfants.

Anne-Cécile Vandalem nous conte l'échec d'une utopie : la communauté s'avère impossible, un monde est en train de disparaître, que les plus jeunes devront réinventer.

Sylvaine Guyot : Anne-Cécile Vandalem, vous êtes actrice, autrice, metteuse en scène et on peut, à plusieurs égards, mettre votre œuvre sous le signe de la frontière, puisque vous travaillez sur les porosités et les complémentarités entre théâtre, musique et formes cinématographiques.

1. *Kingdom* d'Anne-Cécile Vandalem est publié aux Éditions Actes Sud-Papiers.

Plus encore, votre travail se situe – et place le spectateur – sur ce seuil entre une forme d’ultraréalisme et un fantastique tragique aux résonances à la fois politiques et anthropologiques.

La frontière, c’est aussi celle que vous explorez, comme catégorie, dans votre travail : non seulement la frontière entre soi et les autres, et plus précisément la manière dont se construit un territoire, dont on construit des clôtures autour d’un territoire ; mais aussi, en un sens, les frontières de l’histoire, puisqu’un grand nombre de vos créations se concentrent sur un moment de transition, ce moment où des communautés familiales et/ou politiques basculent dans la désintégration.

Cette idée de frontière est au cœur de votre trilogie : *Tristesses*, présenté au Festival d’Avignon en 2016, puis *Arctique*, présenté en 2018, et cette année, *Kingdom*.

Vous proposez avec *Kingdom* une forme d’utopie autarcique qui tourne court ou, en tout cas, qui tourne à une certaine forme de folie dans la radicalité de sa résistance au monde technique. Vous donnez une place centrale au vivant sur la scène – aux arbres, à l’eau, aux animaux et, finalement, à l’enfance. Comme si la scène était le seul lieu de résistance qui reste, ou bien, peut-être, le seul lieu d’utopie désormais possible.

Anne-Cécile Vandalem : Je ne pense pas que la scène soit le seul lieu de résistance possible, bien au contraire, mais je crois profondément dans la valeur critique de la fiction, car la fiction est le lieu du politique.

Kingdom est l’histoire d’un homme qui fuit l’Europe et qui décide de construire un royaume pour sa famille, d’exiler sa famille et d’essayer de lui construire autre chose que ce que l’Europe propose au moment de la pièce, c’est-à-dire quelque part entre aujourd’hui et demain. Il veut écrire cette histoire, créer ce royaume, qui, deux générations après, va être profondément questionné par les enfants et par les jeunes adultes.

Le temps n'est plus le *chronos*, mais le *kairos*, c'est-à-dire le temps où la chose est possible. Redonner des possibilités, rendre ce présent possible est aussi une manière pour les enfants de réactiver la possibilité d'un futur.

Patrick Boucheron : S'il y a une puissance fictionnelle, une puissance politique de la fiction, elle est aussi – selon la définition de Michel Foucault – dans la capacité à nous donner à voir la politique à venir. Quand on voit *Kingdom*, on regarde et on s'inquiète, on s'alerte et, assurément, on cherche à comprendre ce qui nous arrive. Il y a évidemment ces territoires de l'imaginaire, puisque l'Europe est derrière, puisque l'Europe, d'une certaine manière, est ce que les personnages de ce royaume ont quitté.

Quel est votre sentiment, davantage que votre explication, sur la géographie de la scène ? La droite de la scène – l'Orient – est barré par une palissade, derrière laquelle sont les ennemis, les barbares, les adversaires. Est-ce qu'on est toujours sûr, en politique, que ceux qui sont derrière la barrière sont ceux qui nous menacent ? Et en particulier de ce côté-là ?

Anne-Cécile Vandalem : Clément Cogitore – le réalisateur du documentaire *Braguino*, dont *Kingdom* s'inspire très librement – avait passé un contrat avec cette famille : ne pas passer la barrière, ne pas rencontrer les voisins. Cela crée automatiquement une fracture : le bien est représenté par ceux qui s'expriment et le mal par ceux dont on dit du mal.

J'ai suivi le même code, c'est-à-dire assumer le fait de raconter une histoire à partir du point de vue de celui qui s'exprime. Ceux dont on parle n'existent pas sur la scène, ils sont derrière la barrière. Ce parti pris ouvre de nombreuses questions : comment on raconte ? Comment est-ce qu'on accepte de raconter une histoire à partir d'un seul point de vue ?

Mais derrière la barrière, il n'y a absolument rien. L'hostilité qui est au centre de la pièce, celle des voisins qui vivent

derrière la barrière, mais également le monde extérieur, les braconniers qui amènent le monde capitaliste, mais également la violence et l'alcool, l'hélicoptère, le feu – bref, tout ce qui est potentiellement un danger, même les fauves –, tout cela ne sera jamais représenté que par son évocation. Comme le mal et le danger ne sont pas représentés, chacun peut les investir à sa manière.

Il m'apparaissait nécessaire de questionner « le mal », l'origine du danger contre lequel on doit se battre pour survivre. Ces deux familles opposées sont liées ; elles ont la même origine. Pour moi, il était important que ce conflit se situe à la fois à l'extérieur et à l'intérieur de cellules familiales, qu'il soit lié à des tensions internes.

Sylvaine Guyot : Quelle est, pour vous, l'importance du schéma tragique antique des frères ennemis dans la structure de votre pièce ? Comment cette structure héritée vous influence-t-elle, et vous semble-t-elle opératoire pour poser ces questions-là, quitte à la combiner, comme vous le faites, avec des formes plus récentes, tel le film documentaire de Clément Cogitore dont vous vous inspirez ?

Patrick Boucheron : Jusqu'à la toute fin d'ailleurs, y compris scéniquement, vous figurez la catastrophe qui vient, la catastrophe qui surgit derrière les spectateurs.

Anne-Cécile Vandalem : J'ai toujours conçu l'écriture des histoires sous des formes tragiques. Convier la fin du monde me permet d'alerter, parce que, dès lors qu'elle est conviée, qu'elle est figurée, on peut encore essayer de l'éviter. Cela me permet en outre de trouver ma relation avec le spectateur, car tout cela n'est jamais qu'une œuvre de fiction, qui se passe dans un lieu théâtral.

J'ai trouvé cet élan dans les yeux des enfants du documentaire *Braguino*, qui raconte ce monde en train de disparaître, cette utopie en train de s'effondrer. Mais il la raconte, non

pas à travers, mais sous le regard de ces enfants, qui assistent et qui héritent à la fois de ce monde et de tous ses conflits. Et ça, c'est extrêmement tragique...

Kingdom est l'histoire de Philippe, cet homme qui a construit cette utopie et qui la voit s'effondrer. Mais, après lui, il y a toutes ces générations, tous ces enfants, qui devront hériter et qui héritent déjà de la violence du monde qui leur est proposé.

Dans les regards muets des enfants, il y a une forme de tragédie qui m'a inspirée immédiatement. Je n'adopte pas le point de vue des enfants et ne les fais pas parler, mais je leur donne la possibilité que tout ne soit pas uniquement tragique, même si l'histoire ne se termine pas très bien.

Patrick Boucheron : Les historiennes et les historiens le savent : la prédiction est une prise de pouvoir sur le temps et sur le futur. En ceci, elle s'oppose à la prophétie, comme l'évoquait Hans Jonas – qui avait d'une certaine manière un nom prédestiné, ce qu'on appelle un aptonyme – : dire la catastrophe à venir, c'est tenter de l'éviter. En ce temps de pandémie, ce sont les modèles épidémiologiques qui jouent ce rôle de conjuration de ce qui pourrait advenir, et non pas l'humour ni le théâtre.

La prophétie ne prétend pas dire ce qui va arriver, mais prétend alerter sur ce que nous sommes en train de devenir, pour précisément que ça n'arrive pas. Et au fond, c'est ce que disait Hans Jonas, le prophète cherche à se faire démentir.

Est-ce que d'une certaine manière, *Kingdom* n'est pas une prophétie davantage qu'une prédiction ?

Anne-Cécile Vandalem : Effectivement, un des possibles du théâtre, de la fiction aujourd'hui – littéraire ou cinématographique – est cette capacité de projeter des mondes, d'embarquer les spectateurs dans des mondes.

C'est ce jeu que je cherche avec les spectateurs. Je ne démens jamais, je ne montre pas le théâtre. Dès lors que

l'histoire commence, j'essaie d'embarquer les gens dans une expérience presque immersive, d'entrer dans ce monde d'expérience, de traverser, potentiellement, cette catastrophe, pour au sortir de la fiction susciter l'alerte, tout en laissant penser qu'il n'est peut-être pas trop tard.

Sylvaine Guyot : La musique tient une place très importante dans le spectacle. Elle introduit une forme de tempo qui rappelle le rythme du temps historique et qui suscite un rapport particulier entre l'écoute et le regard. De fait, la question du regard, et donc du cadrage, est cruciale dans le travail de la vidéo *live*. Le plan où le fils Laurent dit : « Mais qu'est-ce qu'il a à nous regarder disparaître ? » en s'adressant à la figure du caméraman est un moment de basculement.

Par ce double biais, la possibilité de cicatriser l'histoire se trouve interrogée, comme en témoigne cette réplique de la mère : « Bon, maintenant, on cicatrise. » Mais le chien finit pourtant par mourir. Comment avez-vous pensé la combinaison entre l'écoute et le regard en lien avec cette entreprise de réparation ?

Anne-Cécile Vandalem : La façon dont je construis l'espace de la scène laisse une liberté absolue au spectateur de regarder ce qu'il veut : la forêt, la petite fille en train de dessiner au bord de la rivière ou les chiens qui aboient... En revanche la caméra détermine, conduit le regard. Je construis des espaces fermés pour les montrer comme je veux qu'on les voie et pas autrement.

Et je dirais que c'est la même chose par rapport à l'écoute. La musique, les chants, le langage ou le non-langage, l'étiement du temps contribuent aussi à conduire le spectateur à l'intérieur de cette expérience fictionnelle, pour essayer de l'emmener le plus profondément possible dans ces mondes.

Le regard et l'écoute sont évidemment très importants dans la relation que je crée avec le spectateur qui regarde cette histoire. Mais le regard est aussi celui des personnages.

Celui des enfants sur ce qui leur arrive, ce qu'ils entendent, ce qu'ils perçoivent. Une des seules fois où ces enfants s'expriment, c'est pour répéter des mots d'une extrême violence – « On va vous défoncer » « On va vous tuer » –, qui sont les paroles qu'ils ont héritées des parents. Mais la plupart du temps, ils sont muets.

Enfin, il y a le regard des personnages sur le réalisateur, à son arrivée, et puis la façon dont ce regard est transformé. Il y a aussi celui que le réalisateur porte sur cette communauté. Les personnages se saisissent de ces opportunités, de ce regard et de cette parole, pour demander de l'aide ou, en tout cas, pour réclamer justice et faire entendre leur voix.

Patrick Boucheron : Tout cela étant dédoublé par le fait que *Kingdom* est l'adaptation d'un film. Vous avez qualifié cette adaptation de largement ou librement adaptée.

Jean-Paul Engélibert : J'ai vu comme une certaine perversité de l'équipe de tournage du documentaire, qui est un peu l'œil avancé du spectateur sur la scène. C'est une scène qui ménage beaucoup de recoins, de zones d'obscurité, de zones qu'on ne voit pas depuis les gradins, mais dans lesquelles la caméra va toujours aller fouiller. Les personnages n'ont nulle part où se cacher, dans cette scène utopique. On sait que les utopies, c'est toujours comme ça. Ce sont des zones de visibilité extraordinaire, où tout est exposé. Or on a l'impression qu'il y a beaucoup d'endroits où se cacher sur le plateau. Mais la caméra va toujours suivre les personnages. Ils n'ont aucun endroit où aller se dissimuler, où avoir un peu d'intimité. Il y a une visibilité totale, mais apparemment, elle n'est pas celle qui a été voulue par le père. Elle est imposée par les documentaristes et par l'œil pervers des Occidentaux qui viennent voir là comment ça se passe.

Anne-Cécile Vandalem : Mais le regard de la caméra finira par être contrôlé. À la fin de l'histoire, à plusieurs reprises, le père ordonne d'arrêter de filmer et l'équipe obéit. Quand la jeune fille s'en va et demande au réalisateur de la suivre, le rapport est inversé. C'est-à-dire que ce n'est plus l'équipe du film qui conduit l'action et qui, par sa présence, va soulever le vernis pour que la crise éclate. À un moment donné, il y a vraiment une prise de pouvoir de cette famille sur les caméramans afin que soit raconté ce qu'ils veulent qu'on dise d'eux.

Question de la salle : Est-ce que, à une certaine époque, les prophéties ne devaient pas déboucher sur un avenir merveilleux ou un moment extraordinaire, un au-delà du monde ? Votre pièce laisse peu d'espoir.

Anne-Cécile Vandalem : *Kingdom* est la fin de la trilogie. J'ai terminé les deux premiers opus par un retournement qui redonnait une forme de puissance au spectateur, par le fait que le récit lui ait été confié. Cela dit, ça se termine de même avec *Kingdom*, du simple fait que cette histoire est confiée à cette équipe de cinéma, et que celle-ci disparaît et n'assiste pas – en tout cas nous ne la voyons pas assister – à la tragédie finale. Quand Philippe clôture en disant : « Raconte-leur notre histoire », c'est aussi au spectateur qu'il s'adresse.

J'ai choisi de ne pas épargner les enfants. J'ai décidé que les enfants tenteraient, à leur manière, une forme de résistance, mais que je ne raconterais pas qu'ils gagnent. Il s'agit bien pour moi de décrire jusqu'au bout la fin d'un monde, qui reste évidemment du domaine de la fiction. Cette histoire est remise entre les mains de témoins : les spectateurs.

Au cours de l'écriture j'avais imaginé une forme de revanche : l'hélicoptère était assailli par des canards sauvages qui entraînaient sa chute. J'ai choisi d'être plus radicale, d'aller dans le sens d'une alerte maximum et de ne pas consoler, enfin, de ne pas rassurer.

Malika Baaziz : Comment avez-vous connu l'œuvre de Clément Cogitore, dont vous vous êtes inspirée pour le dernier volet de votre trilogie ?

Anne-Cécile Vandalem : Après *Tristesses* et *Arctique*, je souhaitais dans *Kingdom* travailler sur l'absence d'avenir vue à travers le regard d'enfants. J'ai découvert le travail de Clément grâce à son exposition présentée au BAL à Paris, puis j'ai vu son film *Braguino*. Ses thématiques, ce « monde en train de disparaître », rejoignaient les sujets que je souhaitais aborder. Cette proximité d'intérêts m'a conduite à le rencontrer pour discuter d'une éventuelle adaptation.

En travaillant sur le canevas de l'histoire, nous sommes convenus que je m'inspirerais de *Braguino*, mais librement. Si son film est ma source principale d'inspiration, *Kingdom* n'en est pas une adaptation *stricto sensu*. J'y croise d'autres inspirations comme *Croire aux fauves* de Nastassja Martin ou les écrits de Camille de Toledo. De plus, je m'attarde sur ce que je pense être des zones d'ombre du documentaire, j'ai voulu les remplir, les peupler. En partant du concept de psychogénéalogie de cette famille, je voulais observer comment, dans un avenir incertain, le passé peut constituer une manière de réinventer le futur. J'ai travaillé sur une biographie des personnages qui est libérée de la trame de *Braguino*. Je tire grâce à ma fiction des fils qui se détachent de l'univers du film. Cela me permet de raconter autre chose que le monde des vivants et d'aller vers une modification de ce monde qui porte en lui d'autres réponses pour l'avenir. Clément filme une réalité avec son regard d'artiste, qui est déjà une forme d'interprétation, mais il ne peut, dans un documentaire, aller au-delà de ce qui lui est donné à voir. Moi, grâce à la fiction, j'ai la possibilité d'extrapoler.

Malika Baaziz : Dans le film et dans le spectacle, les enfants sont les vecteurs du récit. Comment avez-vous utilisé leur potentiel sur scène ?

Anne-Cécile Vandalem : Faire participer des enfants et de jeunes adultes à une histoire théâtrale qui n'est pas réaliste et où jouent des acteurs de métier est un véritable choc. J'essaie de ne jamais faire jouer les enfants mais de les prendre pour ce qu'ils sont, je les plonge et les fais exister dans des scènes. Avec eux, les comédiens sont obligés de travailler différemment, les codes de jeu se trouvent modifiés. J'ai l'habitude de travailler avec des enfants qui n'ont jamais fait de théâtre. Pour les faire entrer dans notre dispositif, j'ai d'abord essayé de créer une relation entre eux et les adultes – car ils sont quatre – et de construire cette famille en quelque sorte.

Dans *Kingdom*, je souhaitais que les enfants soient toujours les témoins de ce qui se passe. Les personnages se racontent et, à travers leurs témoignages, l'histoire les rattrape peu à peu. Ces enfants sont des éponges, ils entendent tout des conflits des adultes, les absorbent en permanence. Comment en héritent-ils et qu'en font-ils ? Leurs parents leur ont appris que les voisins – leurs cousins – étaient leurs ennemis. Depuis toujours, la barrière est dressée entre eux. Je souhaitais que nous comprenions la façon dont ils reçoivent tout cela, mais aussi comment cela se traduit la nuit. Le seul moyen étant pour eux de sublimer et d'exorciser ces affrontements par des scènes entre rêve et réalité. Comme dans *Tristesses* et *Arctique*, la résolution finale, à la fois puissante et tragique, est prise en charge par les enfants et surtout par les jeunes adultes, qui se trouvent à la frontière exacte entre les deux mondes. C'est tragique, car ce n'est pas une solution. Et je ne veux surtout pas dire que la solution est entre les mains de la jeunesse, qu'ils doivent régler les problèmes que nous avons créés. Je souhaite montrer qu'il y a peut-être, dans la jeunesse, un refus de rester indifférents ou paralysés, qu'ils ont la volonté de tenter quelque chose, même si l'issue est incertaine.

Malika Baaziz : Votre trilogie met en scène des clans opposés, des communautés désintégréées. En quoi ce

dernier opus prolonge-t-il votre recherche sur l'impossibilité d'un vivre ensemble ?

Anne-Cécile Vandalem : Cette communauté qui s'isole du monde reproduit les conditions d'une guerre alors qu'elle vient pour chercher le contraire. L'impossibilité de vivre en paix est ici liée à des oppositions historiques fondamentales, comme la question du territoire, l'opposition nature/culture, le rapport au vivant... Des thèmes qui renvoient presque à la mythologie. C'est la guerre perpétuelle. Je pense toujours en termes de cycle, c'est pour moi une manière de cadrer. Je voulais travailler sur ce que j'appelle les grands échecs de l'humanité. Il n'y en a pas que trois, bien sûr... Quand j'étais enfant et que j'ai pris conscience du monde dans lequel j'allais vivre, il était encore possible de croire en un futur. Je ne peux actuellement pas dire à mes enfants que l'avenir sera meilleur. Je me suis demandé, entre les perspectives de mon enfance et ce qui a changé depuis, ce qui constituait des échecs. J'ai voulu dans *Tristesses* traiter d'abord l'impossibilité de vivre ensemble sous l'aspect politique, puis dans *Arctique* la promesse écologique face au progrès et son échec absolu, et enfin ici l'incapacité à construire un futur.

Je crée des dystopies, mais j'essaie aussi de poser des questions qui peuvent nous mener vers autre chose, pour éviter de conclure simplement qu'un mur est devant nous. J'explore la question de la psychogénéalogie non pas comme une fatalité, mais pour montrer que, dans nos racines, dans notre passé, se cachent peut-être de nouvelles possibilités. Je ne suis pas totalement pessimiste. Donner à voir et à entendre cette histoire, c'est lui permettre de résonner en nous. Je tente de donner de la puissance à la fiction, de redonner au récit une force qui est censée dépasser le moment de la représentation. Et c'est pour moi la vraie puissance du théâtre, du cinéma, celle de sublimer une histoire.

Malika Baaziz : Le retour à la nature, une vie plus en équilibre avec les ressources sont des thématiques on ne peut plus actuelles.

Anne-Cécile Vandalem : Plutôt que de retour à la vie sauvage, Clément Cogitore, à propos de *Braguino*, parle de rapport de bon sens à la nature. Ce qui oppose les deux familles est que l'une veut vivre dans cette nature et se projeter à long terme. Elle tente pour cela de maintenir son équilibre dans une relation de bon sens. Si nous voulons que la nature continue à nous donner, il ne faut pas lui prendre plus qu'il n'est besoin, il ne faut pas la dépeupler de son vivant. Ce n'est pas de l'écologisme acharné mais du sens commun. Cela se confronte évidemment au rapport consumériste qui prend tout ce que la nature donne, le plus vite possible, jusqu'à épuisement.

C'est ce choc qui m'intéresse, car il s'inscrit dans mon interrogation sur le futur. La forêt, qui pourrait être un paradis, se révèle une prison, notamment avec l'arrivée sur le terrain de braconniers en hélicoptère et, avec eux, la violence du monde ultracapitaliste, qui marchandise tout, vide la taïga et fait commerce de toutes les ressources possibles. Et puis il y a les feux de forêts dus au réchauffement climatique. Les familles sont prises en étau entre le Nord qui brûle et le Sud qui les menace. Leur paradis se rétrécit de plus en plus. Dans *Braguino*, Clément ne filme jamais l'autre clan. Je n'ai également rien voulu montrer de ce qui constitue l'hostilité, le danger. Rester au plus près de la famille, sans jamais aller au-delà de la barrière, donne de la force à la narration. Raconter cette histoire, c'est éviter qu'elle ne disparaisse. C'est assurer la continuité d'un monde par la puissance du récit.

Malika Baaziz est rédactrice pour le Festival d'Avignon.

Amour, conscience et destin

Des fleurs déposées à côté d'un corps, avant même l'invention des sépultures, il y a déjà 60 000 ans... : et si c'était avec les premiers rites funéraires que l'espèce humaine est entrée dans l'histoire, avec le besoin de penser à ceux qui ont vécu et ne sont plus? (Éric Crubezy)

Penthésilée est une héroïne de la guerre de Troie. Heinrich von Kleist montre l'effondrement du féminin face à l'amour, mais Laëtitia Guédon et Marie Dilasser explorent le lien des femmes avec le pouvoir et la puissance. Penthésilée la guerrière affronte Achille par jeu, par rage, par amour, pour devenir une autre, pour échapper à une histoire déjà écrite. (Laëtitia Guédon)

Audacieuse, forte, libre et guerrière, l'Amazone est une héroïne comme Achille. Envers de l'héroïsme masculin, elle peut incarner l'étrangeté barbare à laquelle s'affrontent les cités grecques ou encore la résistance à l'hégémonie athénienne. Mais Ada, Artémise, Mania et Cratésipolis furent reines et cheffes de guerre puissantes sur les rives d'Asie Mineure. Figures historiques attestées par des traces archéologiques et figures imaginaires nous racontent la complexité des configurations de genre dans les cités antiques de la Méditerranée. (Violaine Sebillotte Cuchet)

De *Star Wars* à *Wonder Woman*, les héroïnes du cinéma populaire américain sont résolument actives, puissantes et indépendantes des hommes. Rey, détentrice de la Force dans

Star Wars: The Force Awakens, Beverly dans le film *It* ou Eleven dans la série *Stranger Things*, qui triomphe du monstre qui menaçait de tout engloutir, ont des capacités d’agir bien supérieures aux garçons de leurs bandes. Mais ces héroïnes ne sont-elles pas, dans leur ambiguïté même, l’expression des relations de genre de la société américaine et des craintes que suscite leur redéfinition ? (Charles-Antoine Courcoux)

Si les compétences sont variables selon les individus, les travaux en psychologie cognitive montrent que la présence de stéréotypes peut diminuer le niveau de performance. Pensées interférentes, émotions négatives et stress perturbent la mise en jeu des processus cognitifs et émotionnels nécessaires pour résoudre des tâches complexes. Les croyances qui reposent sur l’idée d’une moindre capacité des femmes en matière de sciences – par exemple en physique ou en mathématiques – contribuent à renforcer l’inégalité des genres dans les parcours scolaires ou universitaires et dans les carrières. (Isabelle Régner et Pascal Huguet)

Déjà au XVIII^e siècle, les romans anticipaient des avenir lointains. En 1771, Louis Sébastien Mercier rêve d’égalité de principe, de liberté de la presse, de citoyens participant aux décisions collectives. Les amants se choisissent librement, les femmes sont délivrées de l’art de paraître, mais cantonnées à la sphère domestique. Si cette projection en l’an 2440 traduit les aspirations de son temps, elle reste marquée par une stricte dissymétrie : aux femmes l’espace intérieur et aux hommes l’extérieur. En 1846, Émile Souvestre prédit qu’en l’an 3000 « toutes les femmes seront égales pour commander », ce qui traduit l’inquiétude que les hommes puissent être un jour dépossédés de leurs prérogatives et obligés d’obéir. Dans les rêves des futurologues les changements possibles sont en germe, mais surtout les désirs et les craintes de leur présent. (Georges Vigarello)

Il y a 60 000 ans... déjà des fleurs dans une tombe

Éric Crubézy

Au cours de l'évolution, l'apparition de rites funéraires signe le début de l'Histoire, c'est-à-dire le moment où, après la disparition de quelqu'un, les vivants ont commencé à raconter ou à penser une histoire sur lui (1)¹. Comment cette transformation s'est-elle opérée chez nos ancêtres et quelle relation entretient-elle avec la mémoire et les sentiments ? En s'interrogeant sur les variations des rites funéraires, on arrive à remonter à leur essence ; en les confrontant à ce qui est observé chez les animaux sociaux (dont nos proches voisins les primates) et aux données de la préhistoire sur les premières tombes, d'étonnantes constantes apparaissent dans les pratiques funéraires.

LES RITES FUNÉRAIRES

Les rites funéraires ont deux fonctions essentielles : d'une part laisser partir le mort en le faisant disparaître du monde des vivants, d'autre part le transformer en défunt. Ces deux fonctions sont aujourd'hui intrinsèquement liées. Face à un mort qui ne serait pas parti, parce qu'on ne l'aurait pas vu ou parce qu'on n'aurait pas la certitude de son décès, il semble impossible pour ceux qui avaient des sentiments pour lui de récréer une histoire. Les cénotaphes ou les

1. Les chiffres entre parenthèses renvoient aux bibliographies en fin d'ouvrage.

sépultures *ad honorem* ont été inventés pour ceux dont on ne retrouve pas les restes, comme les marins qui périssent en mer. Ceux qui ne voient pas le mort et qui ne peuvent pas participer aux rites funéraires officiels doivent tout de même en inventer afin de marquer un avant et un après. Dans notre culture, ces rites se sont parfois généralisés, ces dernières décennies, sur des lieux de catastrophe où les corps étaient pourtant présents. Parmi les exemples les plus connus, on citera les dépôts de fleurs, à Paris, sur les lieux des attentats des terrasses et ceux laissés à proximité du pylône contre lequel s'était écrasée la voiture transportant Lady Di. L'image du corps, notamment lorsqu'il est en décomposition ou très abîmé – à la suite d'un accident par exemple – bloque le processus intellectuel de reconstruction.

La mort toradja (2) fournit une bonne illustration de ce phénomène. Il s'agit d'une population des Célèbes, qui vit dans l'une des îles de l'Indonésie, entre Bornéo et la Nouvelle-Guinée. Il y a encore quelques dizaines d'années, après sa mort biologique, le corps était préparé puis couché dans une/son habitation où il pouvait rester de quelques jours à plusieurs dizaines d'années, en recevant même un repas à certaines occasions. Lorsque ses descendants avaient accumulé suffisamment de buffles pour les sacrifices, il était censé mourir au premier jour d'une première grande fête, quand le soleil commençait à décliner et qu'un buffle était frappé d'un coup de lance. Ce sacrifice entraînait la reconnaissance de la mort du sujet, considéré jusque-là comme malade, et deux entités non matérielles se dégageaient alors de lui. L'une commençait un long cheminement pour atteindre le monde des morts, plusieurs mois ou années plus tard, lors d'une autre fête. Il y devenait un ancêtre respecté, voire protecteur, si tous les rites avaient été correctement effectués. La seconde entité était emmenée hors du village dès la mort d'un deuxième buffle. C'est avec la reconnaissance de la mort du sujet que commençait le deuil. Il ne prenait fin qu'avec le dépôt du corps dans une maison

commune du village ; il était finalement amené à sa tombe au cours de la deuxième fête. S'il est difficile de comprendre ces rites, on peut toutefois supposer que, pour les proches comme pour la communauté, une mentalisation très progressive de la perte se mettait en place. La reconstitution de l'histoire du sujet, qui devait amener celui-ci à son statut d'ancêtre, ne débutait qu'au moment où il était retiré de la vue de ses proches puisque, jusque-là, on le considérait comme encore vivant.

VOIR POUR PRENDRE CONSCIENCE DE LA MORT

Aujourd'hui encore, les rites funéraires sont très divers, même si l'expansion des empires coloniaux et celle des grandes religions, comme le christianisme, l'hindouisme et l'islam, ont considérablement réduit cette variabilité. Dans toutes les sociétés, on peut reconnaître systématiquement trois phases (1). Comment les morts ont-ils été vus ? Comment ont-ils été cachés ? Comment ont-ils été, pour ainsi dire, métamorphosés ? C'est ainsi que les rites funéraires construisent une transition, chaque phase s'enrichissant toujours un peu des significations des autres.

Voir le mort permet à la fois de réaliser qu'il est décédé – ce qui est de l'ordre de l'impensable – et d'enclencher le deuil. Il s'agit de « la sanction de la réalité » (3), et cette première étape est souvent nécessaire pour dépasser le choc initial. Un père ou une mère peuvent rester auprès du corps de leur enfant² pendant des heures, et ces veillées se retrouvent dans de nombreuses cultures. La première mise en représentation de la mort a lieu lors de la confrontation

2. Aujourd'hui, dans le cas de la mort subite d'un enfant, par exemple, l'entourage insiste sur la nécessité de visites fréquentes, mais aussi sur le toucher et les impressions ainsi produites, qui permettent d'enclencher plus facilement le processus de deuil.

avec le corps inanimé. Il ne s'agit pas du corps défiguré par une longue agonie ou par un accident, mais d'une nouvelle image qui doit trouver sa place parmi celles qui constituaient jusque-là l'individu. La restitution de l'apparence humaine est un point essentiel. Les vêtements, qui sont encore un peu de l'enveloppe sociale du mort, jouent un rôle important lors de cette exposition du corps aux regards. La mise en place des premiers rites a pour fonction d'empêcher les images traumatiques. « Le rite transforme le corps matière en corps humanisé, socialisé. Il articule le réel du corps, le symbolique et le social. Sans le rite qui le met en rapport avec le corps, le symbolique ne serait que fiction. Sans le symbolique, le geste rituel n'est que répétition mécanique (4). » Dans le monde occidental, la préparation du corps, avant la présentation aux proches, est généralement confiée à des personnes extérieures ; à Madagascar, chez les Merinas des hauts plateaux, cette préparation est considérée comme tellement intime que seuls les plus proches peuvent y participer. Ne pas le faire suggère un manque d'intimité avec la défunte ou le défunt ; dès lors, même les enfants sont invités à la suivre. Cette préparation du corps a donc pour but sa resocialisation. Il y a eu des sociétés qui classaient les individus en fonction de leur statut, et les esclaves par exemple pouvaient ne pas être considérés comme totalement humains. Il en était ainsi chez les Toradjas, précédemment cités, ou chez les Iakoutes de Sibérie au XVIII^e siècle. Dans ces cas, la sépulture pouvait être refusée aux esclaves, et leur corps pouvait être rejeté ou abandonné au bord d'une route ou dans un fossé. Mais il existe aussi des cas rares où la resocialisation du corps est remplacée par une désocialisation. Par exemple, dans le cas de certains chamans sibériens, lorsque les survivants tremblaient à la pensée qu'ils pourraient revenir les torturer, ils leur fournissaient une sépulture profonde qui les isolait du monde des vivants, et lors de la toilette funéraire les habits étaient mis à l'envers. Ainsi, le dos du manteau était disposé face au cadavre avec

le membre supérieur droit passé dans la manche gauche et le gauche dans la manche droite et l'un des vêtements du dessous était mis sur le manteau. Ces vêtements inversés signaient qu'il était bien passé ailleurs et qu'il ne faisait plus partie de ce monde.

CACHER LE CORPS POUR CONGÉDIER LA MORT

Cacher le corps permet de congédier le mort, de développer un imaginaire sur ce qui se passe dans la tombe ou ailleurs et de marquer la fin d'une identité, car celui qui part ne sera plus jamais le même pour les vivants. Cette séparation peut se faire par inhumation ou crémation, cas les plus fréquents dans le monde d'aujourd'hui, mais aussi par immersion, chez les marins par exemple. Des sépultures «aériennes» par dépôt sur des plateformes ou dans des arbres, ont pu être le mode de sépulture privilégié, que ce soit pour des motifs liés aux croyances ou à un contexte écologique. Ainsi, chez les Iakoutes de Sibérie, au XVII^e siècle (20), ce mode de sépulture était très fréquent, car ils considéraient que l'une des entités du sujet (que l'on pourrait traduire par le terme d'«âme») s'échappait plus facilement de son corps que s'il était sous la terre. Comme celle-ci était difficile à creuser en raison du gel intense plus de dix mois par an, les raisons religieuses allaient de pair avec une facilité de mise en œuvre (5). Dans d'autres populations, vivant aussi dans des environnements froids, comme les Inuits ou des habitants de la Terre de Feu, les corps pouvaient être laissés à la surface du sol, recouverts de pierres ou déposés tels quels sur des îlots éloignés du rivage où il n'y avait pas de carnivores susceptibles de les dévorer. Plus étonnant aujourd'hui, des populations mangeaient leurs morts, soit leurs cendres après les avoir brûlés, soit leurs cadavres, comme dans certains groupes des Fores de Nouvelle-Guinée (6) ou des Indiens guayaki en Amérique du

Sud (7). Comme le soulignaient les Grecs de l'époque classique, ce qui est important c'est de cacher (8). Cacher permet la métamorphose du mort en défunt. Si le deuil est une phase uniquement psychique, sans support, le corps peut disparaître totalement ; s'il doit y avoir un support matériel comme une tombe, un emplacement doit être défini, mais s'il faut, à un moment, un support biologique, comme des ossements, la tombe doit être accessible. La tombe individuelle ou collective, au sens de lieu signalisé, constitue un lieu de mémoire. Elle renvoie à une communauté, *a minima* celle de ceux qui passent et qui vont la voir, mais généralement elle est destinée aux proches et, si elle perdure dans le temps, elle peut devenir un lieu d'ancestralité et marquer, pour des descendants réels ou imaginaires, l'ancrage en un lieu et un temps. La crémation suivie de la dispersion dans une rivière ou un fleuve, comme chez les Hindous, fait disparaître les restes, qui passent dans « le grand cycle de la vie ». Au Cambodge, les cendres de certains souverains irriguent virtuellement leur ancien royaume. Il n'y a plus de reste, mais aller au bord du fleuve, s'y baigner, regarder les paysages, c'est communier avec des ancêtres plus ou moins bien identifiés et associés à un grand tout. L'endocannibalisme, qui, dans les sociétés où il était pratiqué, était aussi bien codifié que d'autres traditions funéraires (1), amène comme la crémation et le rejet des cendres à une disparition totale des restes, mais il n'y a pas de lieu de mémoire : pas de fleuve, pas de rivière, pas de lieu où aller se recueillir. Le mort « irrigue » dans ce cas sa communauté et certains de ses proches (1, 6).

LES SUPPORTS DE LA MÉTAMORPHOSE

Une fois le corps caché, la métamorphose ou la sacralisation du sujet, qui avaient commencé dès la phase du voir, s'accélérent. Selon les relations que les vivants avaient avec le

mort, selon leurs croyances, leur culture et la façon dont les rites ont été accomplis, la métamorphose finit par déboucher sur une vision apaisée et stabilisée du défunt, et possiblement sur l'oubli. Cette métamorphose peut être purement intellectuelle, mais elle peut aussi s'appuyer sur un retour du mort (qui est en train de devenir un défunt) parmi les vivants. Dans les sociétés qui pratiquent ces rites (voir *infra*), plusieurs mois à plusieurs années après le décès, la tombe est rouverte – au cours d'une cérémonie familiale ou collective –, et le corps, ou une partie du corps, en est extrait. Il s'agit, d'une part, de fournir une nouvelle identité au défunt qui, avant l'oubli, va passer dans un monde plus large, plus collectif, qui est celui des ancêtres. Il s'agit également de permettre aux affligés de mettre fin au processus de deuil. Parmi ces cérémonies, les plus connues sont celles du prélèvement du crâne, encore pratiquées, selon différentes modalités, dans plusieurs ethnies de l'Afrique de l'Ouest (9) et celles décrites, au XVII^e siècle, par le jésuite Jean de Brébeuf chez les Hurons du Canada (10). Dans le premier cas, il s'agit de cérémonies restreintes, généralement à caractère familial où, dans un temps défini rituellement, quelques mois ou quelques années après l'inhumation, la tombe est rouverte, le crâne prélevé puis déposé, parfois après un parcours assez long dans le monde des vivants, dans un sanctuaire clanique, mélangé à d'autres, où il deviendra un ancêtre du clan ou du groupe. Dans le second cas, il s'agit d'une cérémonie collective au cours de laquelle les Hurons plaçaient dans une même fosse les ossements ou les cadavres des sujets de leur nation décédés au cours des douze années précédentes, parfois un peu moins. Après leur décès, certains sujets étaient déposés en plein air sur des tréteaux en écorce montés sur quatre pieux et, lors de cette cérémonie, ils en étaient descendus. Des corps déposés depuis plus d'une dizaine d'années, il ne restait plus qu'un paquet d'ossements tandis que de ceux décédés quelques semaines auparavant, il se dégageait une odeur insoutenable et ils grouillaient de

vers. Ils étaient tous exposés, nettoyés, rhabillés et parés des plus beaux vêtements que les familles possédaient. Une immense fête, qui attirait des foules, était alors célébrée durant plusieurs jours. Elle se terminait par le dépôt des corps dans une fosse commune.

La pratique du *famadihana*, dans la région centrale des hauts plateaux de Madagascar, consiste à sortir, à une date déterminée par les rêves d'un proche, un ou des corps des tombeaux. On le fait au cours d'une grande fête, selon une pratique très ritualisée, mais qui connaît de nombreuses variations (11). Si, en théorie, un seul corps peut être exhumé, en fait des contraintes économiques représentées par l'accueil festif de plusieurs centaines de personnes, ainsi que le réenveloppement des morts dans de nouveaux linceuls parfois très chers impliquent de réaliser cette cérémonie pour plusieurs corps. Ainsi, le coût de la cérémonie peut être partagé par de nombreux descendants. Il s'agit, comme pour les Hurons du Canada, d'une grande fête collective, où les corps sont traités avec tendresse, enveloppés dans de nouveaux linceuls, puis « promenés » au cours de danses, avant d'être redéposés le soir même dans le tombeau. Cette cérémonie peut se répéter pour un même corps plusieurs fois dans les décennies suivant son décès, avec une dépersonnalisation progressive du défunt. Si la première exhumation a pu être programmée spécialement, il fera ensuite partie des corps « surajoutés » pour lesquels de moins en moins de linceuls coûteux sont utilisés. Finalement, seuls quelques os sont de nouveau inhumés, avant que, devenus anonymes, ils restent définitivement dans le tombeau des ancêtres. Il s'agit là d'un accompagnement qui se prolonge, parfois, tout au long de la vie des survivants. Lorsque la dernière personne qui se souvenait de lui et/ou de l'emplacement de ses restes dans le tombeau a disparu, il devient un ancêtre, et plus exactement un ancêtre anonyme.

L'INVENTION DE LA SÉPULTURE

Les travaux sur les animaux sociaux, qui s'intègrent dans ce que l'on appelle désormais la thanatologie évolutive (12), montrent que, chez les chimpanzés et les gorilles notamment, des proches peuvent retirer des saletés du corps de l'animal décédé, et que certains membres du groupe peuvent rester prostrés, parfois pendant plusieurs jours, et éviter ensuite l'endroit où a eu lieu l'agonie³. Si leurs premières interventions se rapprochent du voir tel que nous l'avons décrit chez l'homme, l'évitement est plus difficile à interpréter, même si pour certains chercheurs il pourrait être à rapprocher de l'abandon volontaire du corps, qui est une façon de le cacher. Chez les grands singes, la mortalité d'autrui se manifeste d'autant plus que les liens affectifs étaient forts. Ce sont les filles des femelles âgées et les vieux amis des mâles âgés chez qui cette prostration est enregistrée (13). C'est cette prostration qui est retrouvée chez les jeunes enfants de notre espèce dont la mère va disparaître. Chez nous, le concept de mort apparaît vers l'âge de 5 ou 6 ans. Toutefois, la conscience de la mort est intégrée beaucoup plus précocement, et la mentalisation de la perte peut avoir lieu sans que les enfants ne disposent de toutes les ressources langagières pour l'exprimer (14).

Les premières peintures pariétales qui impliquent des mondes imaginaires auraient un peu plus de 40 000 ans (15), mais les premiers comportements funéraires sont beaucoup plus anciens (16). Ainsi, les grottes de Rising Star en Afrique du Sud, d'accès très difficile, ont livré les restes d'une quinzaine de sujets pour l'une et de trois sujets pour l'autre. Ces ossements sont attribués à une espèce appelée *Homo naledi*, caractérisée par une stature et un cerveau de petite

3. Cette prostration peut être rapprochée de l'état dépressif que l'on retrouve chez l'homme lors de la mort d'un proche ou lors de la séparation d'un jeune enfant de sa mère.

taille, qui daterait d'environ 300 000 ans. Il y a 450 000 ans, vingt-huit squelettes, ancêtres génétiques des Néandertaliens, ont été déposés dans une caverne, la Sima de los Huesos, dans la sierra d'Atapuerca près de Burgos en Espagne, qui communique avec la surface par une sorte de cheminée de 13 mètres de haut. Dans les deux cas, il n'y a pas de signes qui rappellent ce que les préhistoriens retrouvent habituellement dans les grottes ou les lieux habités (16). Il s'agirait ainsi d'un dépôt intentionnel des corps. Si cette hypothèse est correcte, le groupe a donc reconnu les sujets comme morts et les a envoyés « ailleurs ». Cette démarche de « cacher », qui se répète d'un corps à l'autre, est donc un rite, et plus exactement un rite de séparation. Cette pratique exige un effort de groupe, au moins le transport d'un corps et une mise en scène minimale, qui impliquent, une fois le corps dans la grotte et les officiants repartis, l'élaboration de nouveaux liens mentaux avec le défunt qui s'est agrégé à un autre monde. Ces grottes collectives définissent donc un espace des morts qui renvoie à un espace des vivants ; elles structurent ainsi l'environnement de la communauté. En créant une barrière, un espace où le groupe ne repassera plus, ces grottes représentent le regard que les vivants désirent que les autres vivants aient sur ces morts. Intégrer un non-existant et développer un imaginaire face à un corps qui serait toujours présent serait impossible ; à l'inverse, le phénomène des corps cachés a pu jouer le rôle d'un puissant générateur pour le développement d'images mentales.

Contrairement aux grands singes, pour lesquels les comportements que nous avons cités sont rares et n'intéressent que certains animaux, le comportement sépulcral est universel chez les humains. Nous sommes donc les descendants de ceux chez qui s'annonçait un début d'intériorisation des liens perdus et qui, à terme, ont bénéficié d'une sélection positive. C'est-à-dire que les sujets qui avaient le plus tendance à intérioriser ces liens perdus ont eu à terme plus de descendants, et le comportement sépulcral s'est donc

répandu dans les populations. Quel avantage sélectif auraient donc pu avoir ces sujets ? C'est l'épineuse question des relations entre affection et/ou dépendance (liens), sentiments et conscience. L'existence de sentiments implique que le cerveau puisse se représenter le corps et ses états afin de les transformer en images mentales, et que l'organisme connaisse son contenu, donc qu'il y ait une conscience. Il ne peut y avoir de sentiment sans conscience mais, par un aller-retour permanent, la machinerie du sentiment contribue au processus de conscience (17). Il se pourrait donc que la reconnaissance de la mort de l'autre, de sa non-réponse aux stimulations, ait été un moteur puissant de construction d'images mentales et ait participé de façon essentielle au développement du processus de conscience (1). Plus les sujets reconnaissaient l'autre mort comme inexistant, plus ils avaient conscience d'eux-mêmes et des autres et, par une boucle de rétroaction, plus ils développaient des sentiments et plus leur conscience se développait. Il est donc probable qu'il y a eu un développement synchrone de la conscience et de la réalisation de la mortalité d'autrui (1). Ces développements, en facilitant la vie de groupe, représentaient un avantage sélectif. À terme, l'évocation de la mort future et la mentalisation de la perte impliquaient le langage. En effet, si certains grands singes semblent appréhender la disparition de leurs proches, il faut qu'ils les voient sans réaction. Par ailleurs, ne sachant pas parler, ils ne peuvent pas évoquer un futur lointain avec leurs congénères. Pour nous, humains, l'annonce du décès suffit, même si voir le corps revêt un caractère essentiel ; il se pourrait que nous soyons là face à un trait de comportement hérité de notre lointaine évolution.

LE DON AUX MORTS

L'une des stratégies d'ajustement (*coping*) face à la douleur psychique engendrée par la mort d'un proche, est le don.

Donner au mort, c'est souvent lui abandonner ce qui lui appartient, ou lui revient ; mais c'est aussi symboliquement marquer la rupture. Ces dons, qui sont ritualisés et encadrés selon les religions et les sociétés, peuvent prendre différentes formes. Le plus ancien témoignage de don pourrait être celui retrouvé à la Sima de los Huesos en Espagne : un outil biface de quartzite rouge, typique de la culture de cette époque, qui n'aurait jamais été utilisé et dont le façonnage aurait été achevé avec un outil percuteur qui n'était pas en pierre, ce qui semble exceptionnel (18).

La plus ancienne présence de fleurs dans une tombe est celle de Shanidar IV en Irak, qui remonterait à 60 000 voire 70 000 ans. Cette tombe néandertalienne est proche d'autres et pourrait former avec elles un véritable ensemble funéraire (19). D'autres tombes préhistoriques ont livré des fleurs, telle celle de la femme magdalénienne d'El Miron en Espagne, il y a plus de 18 000 ans, et la tombe double natoufienne de Raqefet, en Israël, il y a environ 12 000 ans. Cette présence de fleurs dans les tombes anciennes est généralement détectée sur la base de pollens et elle pose de multiples questions sur leur provenance et sur leur signification : le don était-il uniquement symbolique ou s'inscrivait-il dans une phase matérielle (brancard funéraire, matelas pour coucher le mort, voire pratiques « hygiénistes » avec des fleurs ayant un usage médicinal) ? Sur le site prédynastique d'Adaïma en Égypte (3 400 avant notre ère), l'interprétation symbolique est plus facile, puisque une tombe d'enfant a livré un bouquet de fleurs directement déposé sur le corps et protégé par une grande céramique. Cette présence renvoie, dans le monde occidental moderne, à l'idée de beauté éphémère et à celle de commémoration, comme pour le 1^{er} ou le 2 novembre. Dans ce cas, le dépôt est symbolique : il ne va rien en rester, il n'appartenait vraisemblablement pas au mort et il n'a entraîné ni perte, ni sacrifice, ni apport ou gain matériel pour les participants – comme le ferait un repas funéraire.

* *
*

L'existence de tombes chez des sujets différents de ceux de notre espèce a été discutée pendant longtemps, car l'on postulait que seuls les représentants de notre espèce *Homo sapiens* pouvaient avoir eu une pensée symbolique, idée alors associée aux tombes et à l'art pariétal. En fait l'art pariétal, qui démontre la possibilité de créer des mondes imaginaires complexes, est largement postérieur aux premières sépultures. Celles-ci sont plutôt le signe d'un développement, au sein des groupes, de l'intériorisation des liens perdus via une métamorphose du mort en défunt. Cette métamorphose pourrait même se concevoir sans le langage, puisqu'elle existe chez l'enfant à un stade prélangagier et que le symbolique peut être fondé sur un imaginaire très pauvre, comme l'ont démontré des psychanalystes comme Jacques Lacan. Toutefois le repérage d'une cavité ou le creusement d'une fosse puis le dépôt échelonné dans le temps de plusieurs corps impliquent des actions coordonnées qui ne pouvaient qu'être facilitées par le langage et la possibilité d'évoquer celui ou celle qui n'est plus. La présence de dons, dont le dépôt de fleurs, marque la rupture avec le mort et atteste que son souvenir sera élaboré par les survivants.

Penthésilée ou la métamorphose

Laëtitia Guédon

Entretien avec Paulin Ismard
et Valérie Hannin

Penthésilée, reine des Amazones, rencontre Achille sur le champ de bataille. Il est aussi bien l'ennemi absolu de sa tribu qu'un possible alter ego. Il est celui auquel elle doit se confronter. Il est sa rédemption et son émancipation. Laëtitia Guédon et l'autrice Marie Dilasser réinventent une figure féminine pour notre temps. Pièce manifeste qui bouscule les codes romantiques, Penthésilé·e·s¹ raconte en creux la séparation et la mort...

Paulin Ismard : Après avoir monté, en 2014, une adaptation par Kevin Keiss des *Troyennes* d'Euripide, vous vous emparez cette fois-ci d'une figure extraordinaire, celle de Penthésilée, qui apparaît chez Quintus de Smyrne, dans ses *Posthomerica*, le récit qui prétend prendre la suite de l'*Iliade*. La reine des Amazones, « belle entre toutes les Amazones » mais « amoureuse des guerres cruelles », serait venue à Troie avec douze princesses pour porter secours aux Troyens. Après plusieurs victoires sur le champ de bataille, Penthésilée provoque Achille. Ce dernier la frappe de sa lance mais, au moment où il la tue, il est saisi par Éros et tombe amoureux d'elle. Ce récit a évidemment une très

1. *Penthésilé·e·s – Amazonomachie*, mis en scène par Laëtitia Guédon, sur un texte de Marie Dilasser, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2021.

longue histoire. Vous vous êtes écartée de la trame homérique, qui articule l'amour, la mort et l'érotisme, ainsi que de la version de Kleist. C'est vraiment une autre Penthésilée que vous proposez.

Laëtitia Guédon : Ma première rencontre avec Penthésilée, avant même de connaître les figures issues de la culture populaire, comme Wonder Woman, s'est faite grâce à Kleist. Le texte est d'une telle langue, d'une telle poésie, que l'on ne peut pas l'adapter : soit on le monte intégralement, soit on fait autre chose.

Dans mon travail de metteuse en scène, il y a plusieurs axes qui se sont développés au cours du temps. D'abord, l'interrogation des mythes, qu'ils soient très anciens, comme celui des Troyennes, ou beaucoup plus contemporains, comme le spectacle que j'ai fait sur Jean-Michel Basquiat. Mon travail est indiscipliné, j'aime la porosité des arts et le travail avec les auteurs, les autrices vivantes. J'aime questionner la langue comme une matière vivante, dès la création du spectacle.

L'écriture de Marie Dilasser est très lyrique, poétique, incisive et, en même temps, très corrosive et pleine d'humour. Son écriture est aussi dégenrée, presque queer. Nous avons tenté de réinventer cette figure de l'Amazone, de la questionner, non pas comme la mythologie ou comme la pièce de Kleist nous la raconteraient, mais comme elle nous traverse aujourd'hui.

En effet, on sait peu de chose sur le personnage, on a très peu de traces. D'ailleurs, le spectacle commence dans la brume. On ne sait pas très bien pourquoi elle prend part à la guerre de Troie. Certains disent qu'il y a une malédiction, qu'elle est poursuivie par les Érinyes, qu'elle est obligée de s'engager. Un peu comme les Grecs, à cause du serment de Tyndare, se mettent ensemble pour faire la guerre de Troie. C'était justement ce côté un peu énigmatique qui nous intéressait et qui nous a permis d'avoir une très grande liberté d'interprétation.

Marion Guilloux : Pouvez-vous évoquer vos intentions de travail et la genèse de votre pièce ?

Laëtitia Guédon : Nous avons commencé à réfléchir à une première contrainte de style : s'essayer à une écriture à la fois poétique et dégenrée.

Il s'agissait aussi d'une recherche autour de la réinvention d'une langue : comment faire parler le peuple des Amazones qui a exclu le masculin ? L'important était également de se détacher de l'argument de la *Penthésilée* de Heinrich von Kleist : l'effondrement du féminin face à l'amour. Le dilemme de son héroïne m'apparaissait comme une pensée datée qui amoindrit la puissance de cette femme et sa capacité de se positionner. Or, ce qui m'intéresse dans cette figure combattante, c'est qu'elle est l'un des rares personnages féminins mis à l'honneur pendant la guerre de Troie, même si, historiquement, il n'en reste que des traces, si bien qu'on peut mettre en doute jusqu'à son existence. A-t-elle seulement pris part à cette guerre ? Si oui, qui était-elle ? Ce mystère permet une incroyable liberté dans l'écriture et la mise en scène.

Au plateau, il n'y a pas une, mais trois Penthésilée. Je souhaitais questionner les liens que les femmes entretiennent avec le pouvoir et la puissance. Penthésilée n'est pas une femme, mais plusieurs. Parce qu'elle accède à différents niveaux d'elle-même, elle se métamorphose et son corps se transforme. Mais ce ne sont que les facettes d'un même prisme. Son rapport à la violence – les Amazones étaient une tribu guerrière – peut se lire dans son rapport au monde, un rapport bien souvent empêché : violence contre soi, violence pour s'imposer, violence reçue.

Aussi, lorsque la comédienne Marie-Pascale Dubé arrive au plateau, elle est cette première Penthésilée qui s'oppose à Achille. L'idée n'est pas de confronter l'homme à la femme, mais de mettre face à face deux figures dissidentes de la guerre de Troie. C'est la rencontre de deux électrons libres

et en même temps de deux âmes sœurs qui se battent seulement avec la voix. C'est un combat sonore qui prend le relais de l'indicible, de l'incompréhension entre ces deux êtres. Je souhaitais faire exister ces deux puissances vocales qui viennent transcender toute parole. À l'issue de ce combat, Penthésilée meurt. Nous ne saurons pas si c'est Achille qui la met à terre ou si c'est elle qui abdique, se suicide à force de « n'en plus pouvoir ». La figure qu'incarne Lorry Hardel réinterprète le mythe, avoue qui elle est vraiment face à Achille. En se révélant, dans l'espace mystérieux du hammam, elle se transcende et devient progressivement « une autre elle-même ».

Enfin, souhaitant une figure hybride, composée de l'animalité et de la masculinité de Penthésilée, je me suis rapprochée de Seydou Boro, danseur burkinabé, qui a beaucoup travaillé sur la physicalité du cheval. Avec lui, le corps change, on atteint un autre niveau de conscience, et Penthésilée devient cette forme qui est femme, homme, mais aussi animal. Cette incarnation me fait penser aux transformations physiques que l'on peut voir chez certaines femmes politiques qui, en devenant puissantes, se masculinisent peu à peu. Comme si leur corps devait payer le prix de cette autonomie. Ainsi, avec ces trois expressions possibles de Penthésilée, j'offre une interprétation plus oblique du personnage. Elle n'est pas une figure éternelle.

Paulin Isnard : Vous réinterprétez ce récit à la lumière du présent et de ce qui est présenté dans la pièce comme une insurrection féministe, comme un nouveau monde à venir. Quand Penthésilée s'adresse à Achille et au spectateur : « Mais Achille, tu vois bien que partout, les corps de femmes se lèvent dans vos cités », la phrase a des résonances contemporaines, post-#MeToo, très claires.

Laëtitia Guédon : L'écriture de Marie Dilasser est très habitée par ces questions féministes, très inspirée par *Les*

Guérillères, de Monique Wittig, notamment dans la langue. Si l'écriture lui revient entièrement, notre dialogue a été permanent. Le texte final est comme un livret d'opéra dont on aurait à reconstituer la partition, qui serait à la fois physique et sonore, scénographique et chantée. Marie Dilasser était aussi très en prise avec l'actualité qui était celle du mouvement des Gilets jaunes.

Avant de pouvoir créer de l'insurrection, il a fallu passer par le chaos. Et ce chaos a aussi eu lieu dans l'écriture. Au départ, le texte était presque un brûlot : très féministe, très enragé. À l'image de ces Amazones, qui sont un peuple de violence, de guerre, qui a éradiqué le masculin de sa civilisation.

Cependant, je cherchais moins à raconter l'opposition masculin/féminin, qui me semble très rebattue dans les débats sociétaux, qu'à poser la question de la réconciliation. Aujourd'hui, s'il y a une parole qui se libère, résolument nécessaire, il manque toujours cette petite charnière de l'après. À partir de cette nouvelle émancipation, de ce chaos, comment construit-on un monde qui est déjà en nous ?

Quelle pourrait être la langue, un peu futuriste, de ces Amazones d'ici et maintenant ? L'écriture inclusive, par exemple, est très intéressante à la lecture, mais ne passe pas à l'oral. Avec la question du nous, du collectif, est venue celle de l'apaisement, de la paix. Laisser les combats strictement politiques, pour aller un peu plus vers la poésie.

Paulin Isnard : Vous évoquiez votre esthétique indisciplinée. À la présence de la vidéo, de la danse, vous ajoutez la musique qui renvoie à la choralité antique. Le chœur s'impose de plus en plus, à mesure qu'on avance dans la pièce. Est-ce que c'est, pour vous, une figure du nous, aussi, possible ?

Laëtitia Guédon : Le spectacle est un glissement, de l'ombre à la lumière, de cette grotte sanctuaire, de cet « entre-deux-mondes », qu'il faudrait écrire « antre-monde », vers quelque chose de nouveau, vers la question du manifeste.

On ne sait pas trop quel âge donner à ces héros et héroïnes de la guerre de Troie. Peut-être que la vieille Hécube, dans *Les Troyennes*, avait 40 ans ? Peut-être qu'Ulysse, Achille partent à la guerre de Troie à 20 ans, reviennent vingt ans plus tard, à 40 ans, et qu'ils ont été vieillis par la guerre ?

Ces quatre jeunes femmes, qui sont comédiennes mais aussi chanteuses lyriques, devaient prendre en charge ce renouvellement par la jeunesse. Évidemment, il y a une référence au chœur antique, mais il y a aussi le relais avec un monde ancien, puisque les chants ont tous la particularité d'être des chants sacrés, de provenances extrêmement différentes.

On commence par un kaddish hébraïque, en araméen, qui est une prière que l'on chante pour les morts, mais qui est éminemment pour la vie. On glisse vers Cristóbal de Morales, Haendel, Mozart, pour aller vers Ola Gjeilo, qui est un compositeur norvégien contemporain qui vit actuellement aux États-Unis. Ces chants sacrés qui, traditionnellement, sont plutôt, semble-t-il, chantés par des hommes, ont été réarrangés pour ce quatuor de femmes.

Il était important pour Marie Dilasser et pour moi-même que le manifeste de l'ici et maintenant et du temps présent de la deuxième partie n'abolisse pas le monde très ancien. Finalement, on puise dans un monde très ancien pour aller vers quelque chose de nouveau, qui est aussi porté par les quatre jeunes femmes qui interviennent dans la deuxième partie de la pièce.

Marion Guilloux : Qui sont ces « Amazones d'aujourd'hui » ?

Laëtitia Guédon : Toute femme est une Amazone par essence ! Ce qui pose problème dans la société, c'est qu'une femme qui réussit est multiple et unique. Elle sait concilier beaucoup d'aspects de sa vie de manière affirmée. Elle n'est pas fragile, elle sait se prendre en main. Cette question de l'indépendance est très forte chez les Amazones : elles créent leurs lois, leur code militaire, mais aussi leur violence. C'est peut-être pour cela qu'elles sont tant passées sous silence dans l'histoire. Ce sont des femmes qui assument entièrement leur autonomie. Aux Antilles, certaines femmes sont appelées « *potomitan* », un terme pour décrire une femme-totem, une femme comme axe du monde, centre du foyer, autour duquel tout s'organise et s'appuie. Si elle est révérée, elle effraie aussi. Elle devient un monstre pour l'homme.

La question de l'indépendance est véritablement centrale, parce qu'elle soulève la notion de sacrifice. Au nom de quoi ou de qui est-il encore légitime de sacrifier sa vie, de se mettre entre parenthèses, quand le champ de ce que nous avons à accomplir est si vaste ? Il me semble que c'est un héritage très lourd que les femmes tentent de dépasser aujourd'hui. Je m'efforce de croire à la possibilité de propositions d'avenir, et notre réécriture de Penthésilée appelle cela. Cette femme paie le prix de son indépendance et de sa puissance, elle se transforme physiquement, elle assume sa radicalité et ses désirs. Il y a de la complexité dans cette entièreté féminine. Je ne cherche pas à ce que le public soit constamment en empathie avec elle. Elle peut aussi avoir un aspect révoltant, et c'est tant mieux. Avec Marie Dilasser, nous tentons d'écrire un oratorio manifeste et de poser la question d'une possible réconciliation.

Valérie Hannin : L'Amazone est cette figure de femme combattante, de vierge guerrière quelquefois, comme dit Julien Gracq dans sa belle préface à la pièce de Kleist. Vous montrez l'appropriation des attributs du masculin par cette femme, cette reine des Amazones. Pour vous, la

femme puissante absorbe – vous dites « réconcilie » – le masculin et le féminin. Traditionnellement, dans le mythe de l'Amazone, il y a l'affrontement avec des armées d'hommes. On a parfois l'impression, à la lecture du texte et dans la mise en scène, qu'il y a fusion/absorption. Quel rôle, quelle place pour les hommes ? C'est un monde sans hommes, dans lequel les hommes n'ont presque plus la parole.

Laëtitia Guédon : C'est justement ce que l'on a voulu contredire avec la mise en scène, notamment avec le danseur Seydou Boro, qui incarne la place du masculin... La figure du héros, Achille, a été travaillée du point de vue du vieux guerrier, du guerrier épuisé, émoussé par la guerre.

Il s'agit moins d'évoquer l'absorption que la métamorphose. Penthésilée ne serait ni tout à fait un homme, ni tout à fait une femme, ni tout à fait un animal, mais serait au carrefour de ces trois mondes-là.

Effectivement, il y a eu ce travail sur la question de la puissance, sur la question de ce que ça voulait dire, aussi, physiquement, la puissance.

Marion Guilloux : Le plateau de théâtre est-il lui aussi le lieu d'une métamorphose ?

Laëtitia Guédon : Symboliquement parlant, oui. Je souhaitais faire un spectacle dont les parties, à l'image de portes ou de sas, invitent à différentes interprétations. Le spectateur passe du champ de bataille d'une ville dévastée au hammam, qui est l'endroit du secret et de la révélation féminine. Le chœur d'Amazones entraîne Penthésilée loin de ce monde pour l'emmener vers l'au-delà. On voit défiler une série de portraits de jeunes femmes et de jeunes hommes que j'ai eu l'occasion de rencontrer dans mon travail et que je considère comme les Penthésilé-e-s d'aujourd'hui. Parler de la guerre de Troie en 2021, c'est aussi raconter l'esprit de surenchère

de notre société. C'est aussi, en creux, le conflit de l'Orient et de l'Occident, la séparation et la mort. Les diverses lectures se recourent et font l'histoire.

Marion Guilloux est journaliste.

Amazones mythiques et cheffes de guerre historiques

Violaine Sebillotte Cuchet

Du mythe des Amazones vaincues par les héros grecs, et surtout par Achille, le « meilleur » d'entre eux selon la tradition antique, nous connaissons souvent l'interprétation schématique issue de l'ouvrage du savant suisse, Johann Jakob Bachofen, *Le Droit maternel* (1861). Pour l'helléniste, à l'origine de l'humanité, les femmes et les hommes s'adonnaient librement aux plaisirs d'Aphrodite. Celles qui voyaient dans cet état de liberté sexuelle une forme d'appropriation insupportable de leur corps par des hommes au désir irrésistible se révoltèrent. Il s'agit des Amazones, qui auraient préparé l'étape suivante de l'histoire de l'humanité, toujours selon Bachofen, celle du matriarcat, avant que ne lui succède le patriarcat, dominant dans les sociétés historiques. L'interprétation du mythe antique des Amazones en termes de guerre des sexes a ainsi imprégné les études sur les Amazones depuis la fin du XIX^e siècle.

À partir de la seconde moitié du XX^e siècle cependant, les recherches menées sur les récits poétiques que l'on désigne aujourd'hui comme des mythes ont renoncé à la lecture historicisante qui leur attribuait la qualité de traces d'un passé lointain, enfoui et mal connu, celui de l'aube de l'humanité.

Par ailleurs, les études de genre et la critique féministe, de même que l'approche des *subaltern studies*¹, ont conduit à

1. Ces notions sont utilisées pour identifier le champ de recherche qui s'intéresse à la construction des polarités (homme/femme en particulier) et aux processus de

identifier des points de vue plus variés dans l'interprétation des Amazones et de leur fonction guerrière. En effet, une des caractéristiques du mythe, qui désigne un type de récit (chanté, récité ou figuré) empruntant ses personnages au monde des héros et des dieux, est d'être sans cesse remodelé au gré de ses performances². Les variantes narratives coexistaient sous forme de points de vue multiples et additionnels, y compris au sein d'un même récit. Autrement dit, à la question d'Olivier Py « Est-ce que nous nous aimons (détestons) comme toujours, ou différemment ? », nous serions tentés de répondre que le passé – celui que raconte le mythe des Amazones – contient déjà une très grande variété de possibles en termes de manières d'aimer et de détester.

Il est vrai que les historiens sont souvent influencés dans leur restitution du passé par les voix dominantes, autrement dit celles qui « parlent fort » dans les documents. Pourtant, l'éthique scientifique implique de donner à voir la grande complexité des sociétés sans généraliser ni simplifier leurs traits, et en respectant la richesse émotionnelle et artistique des œuvres antiques qu'elles ont produites. Autrement dit, dans le mythe des Amazones, l'historien peut – comme l'Achille de *Penthésilé-e-s* de Laëtitia Guédon et de Marie Dilasser³ – « voir » ou « ne pas voir ». Son travail consiste cependant à tout mettre en œuvre pour mieux « voir » et pour amener les non-spécialistes à « voir » eux aussi, c'est-

différenciation du masculin et du féminin (le genre), ainsi qu'à l'inégal accès aux espaces du savoir et de la mémoire (Boehringer, Sebillotte Cuchet, 2011, p. 13-34).

2. Nous retenons la définition du mythe qui nous semble la plus proche de la pratique des Grecs. Dans les usages des Grecs, *muthos* désigne un type de récit ou une « mise en intrigue » (en dernier lieu, Calame, 2015) et non une structure cognitive fondatrice ainsi que la définit Claude Lévi-Strauss (Levi-Strauss, 1958, p. 231, 255).

3. *Penthésilé-e-s*, mis en scène par Laëtitia Guédon, présenté au Festival d'Avignon 2021, saisit le potentiel du mythe et en expose la variété interprétative : guerre des sexes ou neutralisation de la distinction de genre (les caractéristiques perçues comme féminines et masculines circulent entre les personnages, qu'ils soient hommes ou femmes). Tout était déjà là, et tout est encore là.

à-dire à identifier la variété des narrations ou des interprétations et à faire émerger les plus discrètes d'entre elles, celles qui ont eu moins d'écho dans l'historiographie antique et moderne. Ces voix-là que les fictions énoncent – et dont on ne peut dire à quel point elles étaient partagées – disent quelque chose des sociétés qui les ont produites.

Le vase d'Exékias, qui sert de point de départ à notre analyse, contient une telle richesse interprétative. Réalisé dans un atelier athénien au VI^e siècle avant notre ère, il atteste que les Grecs se représentaient les hommes et les femmes comme deux espèces opposées et antagonistes, mais il illustre aussi le contraire : le héros et l'héroïne peints par Exékias sont aussi extraordinaires l'un que l'autre, appartenant à une catégorie disparue aux yeux des utilisateurs antiques du vase, celle des combattants épiques. D'autres documents, textuels ou figurés, montrent que le mythe des Amazones, dont l'histoire d'Achille et de Penthésilée fait partie, a été profondément remanié au V^e siècle avant notre ère à Athènes. Là, le caractère sauvage des Amazones est accentué, et leur féminité devient le symbole d'un désordre politique que la cité revendique avoir définitivement vaincu. Cette interprétation s'exprime dans les discours officiels produits par la cité (iconographie du Parthénon, oraisons funèbres) qui a pris la tête de la coalition grecque dirigée contre l'Empire achéménide (478-404). Pourtant la richesse du mythe permet que l'interprétation d'Amazones extraordinaires et fascinantes résiste à la figure repoussante de l'altérité que la cité dominante et tyrannique envers ses alliés s'emploie à diffuser. Ce sont ces Amazones-là, brillantes et rebelles, et dont l'iconographie perdue aux V^e et IV^e siècles avant notre ère, qui permettent de comprendre que les femmes cheffes de cité ou cheffes de guerre historiques, en particulier en Asie Mineure, n'aient pas toujours été perçues comme des figures transgressives. La logique dynastique et aristocratique qui sous-tend leur existence à l'époque classique (V^e et IV^e siècles) est la même que

celle développée dans l’imaginaire mythique où, que ce soit sur les vases ou dans la poésie, se côtoient des dieux et des déesses ainsi que des héros, tels Achille et son équivalent féminin, Penthésilée.

**GUERRIÈRES SOUVERAINES OU BUTINS DE GUERRE :
PENTHÉSILÉE OU LA GUERRE DES SEXES**



Exékias, amphore attique à figures noires,
vers 530-525 av. J.-C., Vulci (BM 1836,0224.127).

La célèbre amphore, aujourd’hui conservée au British Museum et due à Exékias, potier et peintre athénien qui vécut au VI^e siècle avant J.-C., a été trouvée en Étrurie. Certes, beaucoup de vases grecs sont issus des tombes étrusques où les élites cultivaient un goût certain pour l’art grec, mais cette information est précieuse en ce qu’elle nous informe sur la large diffusion du mythe de Penthésilée dans la Méditerranée hellénophone. Selon François Lissarrague, un très grand spécialiste des vases

grecs et de l'imaginaire qu'ils révèlent, le thème des Amazones « est des plus abondants qui soient dans l'imagerie grecque archaïque et classique⁴ ». Cet imaginaire circule, avec les noms de ses héros, des rivages de l'Égée à ceux de l'Adriatique et de la mer Tyrrhénienne.

La scène représentée sur la face ici reproduite est très connue : Penthésilée, la reine des Amazones, expire sous la lance d'Achille. La scène s'inscrit dans une série, celle des amazonomachies ou combats des Grecs contre les valeureuses Amazones, où les guerrières sont toujours collectivement vaincues par les guerriers grecs. À première vue, la symbolique est différencialiste, puisque le pinceau pose un rehaut blanc pour dessiner la peau de la femme, tandis qu'un vernis noir recouvre celle de l'homme. Les deux natures, masculine et féminine, sont antagonistes jusque dans leur couleur. Cette opposition visuelle utilisée par les peintres de la période pour distinguer les personnages d'hommes et de femmes renforce l'image de la lutte placée au centre de la panse. Elle souligne ce que les textes produits au V^e siècle à Athènes décrivent en mots. Chez Eschyle, l'auteur du *Pro-méthée enchaîné*, les Amazones sont qualifiées de *stuganora* (v. 724), une forme adjectivale dérivée du verbe *stugeô*, qui signifie « détester ». Elles sont en effet souvent décrites comme détestant les mâles. Xanthos de Milet, un quasi contemporain d'Hérodote et d'Eschyle, indique que les Amazones guerrières aveuglent leurs nouveau-nés masculins⁵, une marque de leur antipathie prononcée pour le genre masculin. Hérodote, quant à lui, voit dans le peuple des Sauromates – un peuple scythe contemporain vivant au nord de la mer Noire – des descendants des Amazones. Il explique que les Scythes nomment les Amazones « des tueuses d'hommes » (*oiorpata* : IV, 110). Bien plus tard,

4. Lissarrague et Schmitt Pantel, 2008, p. 44.

5. Xanthos, fr. 22 (Jacoby 765F22), dans Paradiso, 2018.

au tournant de l'ère chrétienne, Diodore et Strabon, qui décrivent à leur tour le peuple mythique des Amazones, évoquent des sociétés à l'envers où les hommes sont exclus, mutilés ou asservis (Strabon XI, 5,3 et Diodore III, 45 et 52-55).

La symbolique différentialiste et oppositionnelle ainsi mise en place s'inscrit dans un cadre érotique hétérosexuel. Un poème épique des VIII^e-VII^e siècles avant notre ère, l'*Éthiopide*, racontait, selon Quintus de Smyrne, qui résume l'histoire au III^e siècle de notre ère, comment Achille avait soudain succombé au charme de l'Amazone au moment où, ôtant le casque qui lui couvrait la tête, le beau visage resplendissant de Penthésilée défaite et mourante lui était apparu. Exékias pourrait évoquer un même trouble dans la scène qu'il représente, où Achille enfonce sa lance dans la gorge de Penthésilée. L'échange des regards que le peintre du V^e siècle met en image pourrait traduire cet instant de bascule où, d'ennemis, les opposants deviennent soudain amants, mais des amants tragiques aussitôt séparés par la mort.

Toute une série de textes et d'images décrivent par ailleurs la capture des Amazones par des Grecs qui cherchent à en faire leurs partenaires sexuelles. Le rapt d'Antiope par Thésée et la célèbre capture de la ceinture de Penthésilée par Héraclès ne racontent pas autre chose que ce rapport de prise sexuelle qui oppose le héros à l'Amazone. Dans l'Antiquité, la ceinture est en effet à la fois un attribut de la souveraineté guerrière et un attribut de la jeune épouse que son mari dénoue le jour des noces. Autrement dit, la lecture différentialiste et oppositionnelle que le vase d'Exékias permet de visualiser d'un seul coup d'œil peut s'inscrire dans une perspective hétérosexuelle largement décrite par les Grecs : les femmes sont un butin de guerre, elles sont destinées à devenir les épouses de leur vainqueur. Les Amazones n'échappent pas à la règle.

PENTHÉSILÉE : UNE AUTRE ACHILLE ?

Pourtant, l'échange des regards tel qu'on le voit sur l'amphore d'Exékias n'a rien d'un motif banal. Au contraire, le motif est très rarement présent dans les mises en scène picturales de couples, hétérosexuels ou homosexuels. En général, dans les scènes de mariage conventionnelles, les jeunes épouses baissent la tête lorsque leur partenaire les entraîne par la main ou le poignet. Quant au jeune amant, il lui arrive fréquemment d'avoir lui aussi la tête couverte d'un voile, gardant les yeux baissés face à l'homme plus âgé qui lui fait la cour. L'échange de regard entre l'Achille et la Penthésilée d'Exékias fait donc penser à une tout autre interprétation du mythe.

Il s'agit de ce que j'appellerais l'interprétation philologique, car elle s'appuie sur un terme employé dans l'*Iliade*, le premier poème qui, à notre connaissance, nomme les Amazones. Le poète les qualifie en effet d'*antianeirai*, ce qui signifie – selon l'interprétation de l'historienne Josine Blok – « équivalentes aux héros ». Dans cette interprétation, l'Amazone est présentée comme un *alter ego* – d'où l'échange direct des regards –, un personnage digne d'être combattu par les héros car considéré d'égale valeur. Comme les héros épiques, les Amazones ne sont ni peureuses, ni lâches, ni faibles. Comme eux, elles sont hors du commun. Elles sont des héroïnes et on pourrait – si ce n'était la couleur de leur peau qui rappelle qu'elles sont des femmes – les prendre pour des héros. Au combat, munies des mêmes armes (casque, bouclier, armure, lance), on pourrait s'y tromper. Parfois, comme dans le récit d'Hérodote, seule la découverte de leurs cadavres dénudés permet de les identifier comme des femmes. Le vase d'Exékias, qui isole les personnages et les nomme (Achille, Penthésilée), oriente la lecture dans cette direction : comme Achille, Penthésilée a un nom qui lui ouvre l'accès à la gloire, à l'immortalité poétique. De ce fait, elle appartient à l'univers des héros combattants et non à

celui des épouses ou des objets sexuels. Elle fait partie du même monde.

Bien entendu, les histoires d'Amazones, celle de Penthésilée et d'Achille, sont des fictions. Depuis « *L'Iliade sans travesti* », un texte fondateur de Pierre Vidal-Naquet écrit en 1975, les historiens ont bien compris qu'il n'y avait pas de réalité historique unique à rechercher derrière le récit de la guerre de Troie, pas de guerre originelle non plus entre Amazones et Achéens.

Les poèmes évoquent d'extraordinaires combattants, animés par une surpuissance toute divine. Achille, fils de Pélée et de la déesse Thétis, Thésée, désigné comme fils de Poséidon à Athènes, Héraclès, déclaré fils de Zeus, n'existerent pas davantage que les Amazones, filles d'Arès. Sur l'autre face du vase, Exékias a d'ailleurs peint des divinités : Dionysos et son fils Oinopion (que le dieu a eu d'Ariane), des figures liées au banquet et qui font référence à une autre temporalité, celle du présent de ceux qui manipulent le vase. L'inscription de droite indique « *Onetorides kalos* », un mot doux qui signifie « le beau garçon Onétorides » : nous sommes bien dans l'univers du banquet, où s'exprime l'érotisme homosexuel et où s'entendent les récits mythiques. Achille et Penthésilée, sur l'autre panse du vase, suggèrent, par l'échange de leur regard, un érotisme hétérosexuel, on l'a dit, mais qui n'a cependant rien à voir avec celui célébré lors du mariage. Il rappelle plutôt que, chez les Grecs, Érôs frappe les individus sans considération de leur sexe⁶. L'érotisme qui se dégage du couple héroïque est comparable à celui qui circule entre les membres du banquet, qu'ils soient des femmes ou des hommes.

6. Boehringer, Sebillotte Cuchet, 2011, p. 26-28.

LA DÉFAITE DES AMAZONES OU LA VICTOIRE DES ATHÉNIENS SUR L'ALTÉRITÉ SAUVAGE

Que dire de ceux et celles qui regardaient ces images, écoutaient les poètes et leurs chants ? Pour la majorité des historiens, le mythe des Amazones était une manière pour les Grecs d'exprimer une forme d'altérité, l'envers de l'héroïsme masculin, qui était une marque identitaire valorisée. Cette interprétation s'appuie sur la décoration du Parthénon d'Athènes, dont nous reproduisons ci-dessous un détail sous la forme d'une copie romaine d'une des métopes du temple. La métope – un élément de décoration sculptée qui se trouve entre le sommet des colonnes et le toit de l'édifice – illustre là encore un épisode de l'amazonomachie.



Copie romaine d'une métope, V^e siècle av. J.-C., Parthénon
(Pirée MI2115).

Dans le programme iconographique du Parthénon réalisé par Phidias au milieu du V^e siècle, sont mis en scène des conflits mythiques où les Grecs (voire les seuls Athéniens) affrontent des opposants symbolisant l'altérité sauvage et indisciplinée : Centaures, Géants, Troyens et Amazones. À l'époque de la construction de l'édifice offert à l'Athéna Polias, patronne d'Athènes, l'enjeu est de positionner la cité comme chef de file de l'alliance militaire conduite contre l'Empire perse, asiatique et « barbare », selon les termes des Athéniens. Les Amazones constituent un élément central dans le répertoire de la propagande athénienne. Les Athéniens prétendent les avoir définitivement vaincues, bien après la lutte d'Achille lors de l'amazonomachie troyenne, sur le sol de leur propre cité et sous la conduite d'un héros bien athénien, Thésée.

Dans le récit, que l'on peut qualifier de national et qui est attesté à la fin du VI^e siècle, les Amazones sont venues jusqu'en Attique pour attaquer les Athéniens. Elles y ont été de nouveau vaincues, mais cette fois, disent les Athéniens, de manière définitive. La réécriture attique du mythe de l'amazonomachie, déplacée des rivages de Troie et de la mer Noire à Athènes, est dorénavant très politique. Sur la métope, on repère la hache à terre, qui signale l'origine asiatique des Amazones et de leur manière de combattre. La connotation n'apparaît guère avant le milieu du VI^e siècle avant J.-C. et elle fonde la transformation des Amazones en figures barbares assimilables aux Perses. Le féminin des Amazones prend désormais le dessus par rapport à leur qualification de combattantes : leur défaite définitive, écrit un rhéteur attique du début du IV^e siècle, les a ramenées à leur nature de femmes. Leur place est désormais à la maison, rien qu'à la maison. Devenues femmes – épouses en réalité –, les Amazones ont perdu leur statut d'héroïnes, comme si l'héroïsme – et c'est ce que sous-tend une telle lecture – ne pouvait se dire qu'au masculin.

L'AMAZONE COMME RÉSISTANTE À L'IDÉOLOGIE D'ATHÈNES

Pourtant, d'autres interprétations des Amazones co-existent. Sur la frise du mausolée d'Halicarnasse (aujourd'hui Bodrum, en Turquie), l'Amazone, reconnaissable à son cheval et à son arc, qui sont des signes de l'étrangeté barbare, selon le vocabulaire de l'époque, domine son opposant grec.



Mausolée d'Halicarnasse, la frise des Amazones,
vers 350 av. J.-C. (BM 1857,1220.270).

Un historien, Tonio Hölscher, a suggéré que, dans cette région de l'Asie Mineure, la figure des Amazones avait été pour ainsi dire récupérée pour élaborer un contre-discours à l'idéologie dominante portée par Athènes. Ainsi, il rappelle qu'à Éphèse, non loin d'Halicarnasse, la cité a organisé un concours auquel participèrent les plus célèbres sculpteurs de l'époque pour ériger un groupe statuaire de trois Amazones sur l'agora de la cité. Nous connaissons les éléments de ce groupe statuaire par des copies romaines. Il s'agissait alors d'honorer celles qui passaient pour avoir fondé la cité.

Revendiquer les Amazones comme des illustres aïeules permettrait aux Éphésiens de se placer du côté des adversaires d'Athènes, cette cité qui prétendait, dans ses discours patriotiques, avoir vaincu les Amazones. Par conséquent, cultiver le souvenir des Amazones revenait à revendiquer l'héritage des antiques rebelles et à se positionner du côté de la résistance à l'hégémonie athénienne du moment⁷.



Copie en marbre d'une statue d'Amazone, fin v^e siècle, Éphèse, H. 18,30 cm (Berlin, Antikensammlung (SMPK), SK7; photo BPK, Berlin, Dist. RMN-Grand Palais).

7. Hölscher, 2000.

REINES ET CHEFFES DE GUERRE, DES FEMMES
PUISSANTES EN ASIE MINEURE

Si des traces archéologiques, observées autour des rivages orientaux et septentrionaux de la mer Noire, attestent l'existence historique de femmes guerrières⁸, la région du littoral de la côte d'Asie Mineure, habitée par des populations hellénophones ou non (c'est une région plurilingue), conserve, elle, le souvenir de reines et cheffes de guerre particulièrement puissantes⁹.

La tête dite d'Ada conservée au British Museum témoigne d'honneurs reçus par certaines femmes des élites civiques – ici à Priène. Elles ont été célébrées à partir du IV^e siècle, avec leur nom et parfois leur portrait, au cœur de la cité. Elles étaient dans des positions d'autorité que nous n'arrivons pas souvent à préciser faute de sources, mais qui, parfois, concernaient le domaine de la guerre.



Tête dite d'Ada, vers 350-325 av. J.-C., temple d'Athéna Polias, Priène, marbre peint, H. 43,18 cm (BM 1870,0320.138).

8. Lebedynski, 2009.

9. Sebillotte Cuchet, 2022.

La véritable Ada est l'une d'elles. Sœur de Mausole, elle occupa le trône d'Halicarnasse dans la seconde moitié du IV^e siècle, d'abord avec son époux puis, à la mort de ce dernier, seule. Elle fut expulsée du trône par son jeune frère et se réfugia dans une forteresse de l'arrière-pays montagneux, à Alinda. Là, Ada a constitué une armée et rallié à sa cause la population locale, au point qu'Alexandre le Grand décida d'en faire son alliée lors de sa conquête de l'Empire perse et alors qu'il devait affronter l'hostilité du roi d'Halicarnasse resté fidèle aux Achéménides. D'autres femmes puissantes sont connues, comme Artémise, l'épouse de Mausole, qui régna seule à la mort de son mari et menaça Rhodes de son armée, ainsi que le rapporte Démosthène. Mania en Éolide (dans le nord de l'Asie Mineure) dirigeait quant à elle des troupes de mercenaires grecs, comme le rapporte Xénophon. Cratésipolis, dans le Péloponnèse, tenait une forteresse (Sicyone) peu après la mort d'Alexandre, si l'on suit Diodore de Sicile.

Ces femmes ont toutes pour caractéristique d'avoir été des membres de familles dynastiques. C'est donc leur « sang », autrement dit leur lignage, qui explique leur position. Ce qui est frappant néanmoins c'est que leur genre n'a pas rendu impossible ni inacceptable leur accès au commandement. En fait, les Grecs étaient familiers de ce type de régime, qui pouvait d'ailleurs être couplé avec des pratiques de consultation d'assemblées civiques, ainsi à Halicarnasse¹⁰. Les Athéniens, en revanche, mettaient ces pratiques dynastiques à distance, les considérant comme tyranniques et barbares. Dans les textes sont conservées les traces de ce point de vue stéréotypé, émanant souvent de documents athéniens ou proches de la pensée politique athénienne, qui juge les femmes inaptes au commandement. L'injure suprême

10. Sebillotte Cuchet, 2022.

pour un homme de valeur, selon les termes des Grecs, est d'être traité de femmelette (*androgunos*). Quant au terme d'Amazone, il renvoie les femmes combattantes à la fiction et à la défaite, une manière de rendre leur action illégitime.

En accordant du crédit aux différentes interprétations des Amazones, en évitant de généraliser la narration athénienne du V^e siècle, en identifiant les stéréotypes de genre, notre compréhension des perceptions antiques des rapports hommes/femmes s'enrichit considérablement. L'enjeu aujourd'hui n'est pas de prétendre que les discours différencialistes sur les femmes et les Amazones n'avaient pas d'effet sur les comportements des individus en société, mais plutôt d'éclairer, à partir de la richesse interprétative du mythe antique des Amazones, et notamment de la rencontre entre Achille et Penthésilée, la complexité – déjà – des attitudes des hommes envers les femmes, des femmes envers les hommes, en somme de tous, hommes ou femmes, vis-à-vis du sexe et du genre.

Corps combattant contre corps dévorant : actualité de l'héroïne d'action hollywoodienne

Charles-Antoine Courcoux

La scène se déroule à la nuit tombée, dans un bois enneigé. L'obscurité règne et le chevalier noir, affublé de sa longue tunique, erre blessé et vigilant au milieu du paysage désolé. Brusquement, son bras se tend en direction de l'avant-plan de l'image. Un changement de mise au point fait passer la zone de netteté de sa silhouette sombre située à l'arrière-plan vers le manche métallique d'un sabre qui point à la surface de la neige, au premier plan. Le visage concentré, la main contractée, le chevalier s'efforce de magnétiser l'arme jusqu'à lui. La crosse se met à frémir légèrement, juste avant de prendre son envol. Pourtant, plutôt que d'atterrir dans la paume du chevalier, l'objet fend l'air en manquant de le heurter de justesse au visage pour terminer sa course à quelques enjambées de là, dans la main d'une jeune femme toute de clair vêtue, éclairée par un éclat de lune. À cet instant décisif, le personnage de Rey (Daisy Ridley) arbore une expression résolue face à Kylo Ren (Adam Driver). Elle saisit fermement des deux mains le manche du sabre laser et déploie sa lame bleutée sur le célèbre thème de la « Force », imaginé par le compositeur John Williams. Associée à un travelling avant en direction de la jeune femme, cette intervention de la musique souligne ce moment : Rey ne s'est pas seulement saisie pour la première fois de l'arme emblématique de l'ordre des chevaliers Jedi, elle vient de mettre fin au monopole masculin qui s'exerce sur le maniement de la Force depuis près de quarante ans au sein de la saga *Star Wars* (1977-2019).

Au cours des dernières années, le cinéma populaire américain a été marqué par l'apparition de toute une série d'héroïnes qui, à l'instar de Rey, se sont distinguées par un degré élevé d'agentivité et l'appropriation de rôles qui, jusque-là, étaient souvent restés des prérogatives masculines. Ces héroïnes, que l'on a pu voir dans *Mad Max : Fury Road* (2015), la nouvelle trilogie de *Star Wars* (2015-2019), *Wonder Woman* et *Wonder Woman 1984* (2017-2020), *It* (2017), *The Girl in the Spider's Web* (2018), *Captain Marvel* (2019), *Mulan* (2020) ou *Black Widow* (2021), se sont affirmées comme des femmes actives, expertes, physiquement fortes et souvent indépendantes des hommes. Elles sont exceptionnelles à tout point de vue : à la fois par leur habileté au combat, leur compétence technique et leur perspicacité ; par leur présence dans des genres filmiques dont elles avaient été longtemps tenues à l'écart (notamment la science-fiction et le film de superhéros) ; ou encore par les rôles principaux et actifs qu'elles endossent dans des productions lucratives.

DE NOUVELLES HÉROÏNES : FORCE ET SÉDUCTION, ACTION ET LÉGÈRETÉ

Historiquement, dans les cultures androcentristes, l'héroïsme des femmes ne va pas de soi, notamment parce qu'il s'articule autour d'attributs et de pratiques encore chargés de connotations typiquement masculines : la puissance, l'activité, l'autorité, la violence, la sphère publique, l'endurance, etc. Autrement dit, l'héroïne est un personnage problématique en ce que son statut suppose l'exaltation de la capacité d'agir d'une femme au sein d'un système symbolique fondé sur l'institutionnalisation de la domination du masculin sur le féminin. Le rapport des personnages de femmes à l'héroïsme est toujours placé sous le signe d'une double contrainte (*double bind*), comme le met en évidence l'obser-

vation de la trajectoire et des modes de représentation de ces personnages : l'accès au statut d'héroïne, parce qu'il implique l'appropriation des attributs ou pratiques masculins, est toujours susceptible d'invalider toute forme de prétention à performer de la « féminité », mais, d'autre part, l'ancrage de ces protagonistes dans une conception prototypique de la féminité tend constamment à restreindre l'accès à un tel statut. Les conditions de possibilité d'un héroïsme féminin sont au mieux équivoques.

Comme par le passé, l'apparition de ces nouvelles protagonistes, qui contribuent *a priori*, par leur performance de genre, à élargir, infléchir et pluraliser la conception du sujet « femme », en même temps qu'elles en interrogent la validité, se double de « stratégies de contrôle » (*containment strategy*) qui visent à atténuer la portée de ces transformations. Tel était d'ailleurs déjà le cas de la plupart des héroïnes dites « postféministes » qui sont arrivées sur le devant de la scène au tournant des années 2000. Parmi ces dernières, on peut citer Jordan O'Neil (Demi Moore) dans *G.I. Jane* (1997), Trinity (Carrie-Anne Moss) dans la trilogie *The Matrix* (1999-2003), Sydney Bristow (Jennifer Garner) dans la série *Alias* (2001-2006), The Bride (Uma Thurman) dans *Kill Bill: Vol. 1* et *Vol. 2* (2003-2004), Selene (Kate Beckinsale) dans la franchise *Underworld* (2003-2016), Lara Croft (Angelina Jolie) dans *Lara Croft: Tomb Raider 1* et *2* (2001-2003) et Alice (Milla Jovovich) dans *Resident Evil* (2002-2017). De fait, si ces personnages ont pu être décrits comme des femmes puissantes, autonomes et agissantes, leurs potentialités dérangeantes voire déstabilisantes, au regard des normes sociales dominantes en matière de conduite genrée, ont systématiquement été atténuées par un travail esthétique et narratif visant à les rendre excessivement « phalliques ». Ce travail de désaveu de ce que le féminin peut avoir de dérangeant dans une culture androcentriste s'est en effet souvent appuyé, selon plusieurs analyses, sur l'érotisation fétichiste du corps de ces héroïnes par

le recours à des costumes moulants, parfois en latex, qui mettaient en relief leurs formes voluptueuses. Comme l'écrit Jeffrey A. Brown à ce propos : « [Les] uniformes peuvent en tant que costumes fétichistes sexualiser l'héroïne d'action, mais ils ancrent également son pouvoir dans des systèmes plus larges de loi paternelle¹. » Autrement dit, la valorisation de la puissance d'agir de ces femmes se double, selon les termes de Maxime Cervulle, de leur inscription « dans un univers fantasmatique masculin hétérosexuel où le pouvoir est sexualisé » et qui tend dès lors à réduire « l'enjeu du féminisme [à] un jeu de séduction *straight*² ». C'est ainsi que la dimension phallique d'un personnage comme celui de Lisbeth Salander (Rooney Mara) dans *The Girl with the Dragon Tattoo* (2011) s'avère moins le signe d'un pouvoir particulier que de sa prédisposition au jeu de la séduction hétérosexuelle.

Aujourd'hui, les films centrés sur des héroïnes d'action paraissent être marqués par la mise en œuvre de trois « stratégies de contrôle » assez différentes de celle du tournant des années 2000. La première consiste en un travail de reconfiguration actantielle qui oppose ces combattantes à des femmes présentées comme l'emblème d'une féminité aux velléités trop radicales ou excessives et donc à proscrire. C'est le cas par exemple dans *The Girl in the Spider's Web*, *Captain Marvel*, *Mulan* et *Wonder Woman 1984*. La deuxième se déploie sur le plan martial. Dans nombre de ces productions, l'héroïne voit en effet régulièrement ses prouesses physiques réinscrites dans le paradigme euphémisant de la danse. Les chorégraphies de combat, l'usage du

1. Jeffrey A. Brown, *Dangerous Curves : Action Heroines, Gender, Fetishism and Popular Culture*, Jackson, University Press of Mississippi, 2011, p. 81. [Ma traduction, comme toutes celles de ce chapitre.]

2. Maxime Cervulle, « Quentin Tarantino et le (post)féminisme. Politiques du genre dans *Boulevard de la mort* », dans *Nouvelles questions féministes*, vol. 28, n° 1, 2009, p. 39.

ralenti et le travail de cadrage mettent systématiquement l'accent sur sa beauté et son habileté plutôt que sur sa force et son endurance, comme c'est en général le cas pour ses homologues masculins (il suffit, pour cela, de comparer les scènes de combat de Wonder Woman et celles de Captain America par exemple). Par conséquent, ce mode de représentation contribue à souligner l'appartenance fondamentale de ces combattantes au registre prototypiquement féminin de la grâce et de la légèreté, plutôt que de la force et du conflit.

Mais, de toutes ces stratégies, c'est la troisième qui, à n'en pas douter, s'avère la plus troublante. Depuis l'apparition du mouvement #MeToo en 2017, les luttes féministes se sont en effet en grande partie focalisées sur des problématiques qui ont trait à la sexualité, au respect, aux violences faites aux femmes et à l'hétéronormativité. Or la plupart des combattantes citées plus haut s'insèrent dans des récits qui, aux antipodes de ce type de revendications, exigent d'elles la maîtrise de *leur* sexualité. L'avènement de ces corps combattants se paierait donc d'un affrontement avec un corps dévorant, en l'occurrence une forme de *vagina dentata* qui fonctionne comme la projection d'une sexualité à refouler. Il me paraît intéressant de nous attarder sur cette hypothèse pour en explorer les ramifications.

Barbara Creed a montré que le vagin denté constitue un motif récurrent de la monstruosité féminine dans les codes du cinéma d'horreur américain. Dans son livre *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*, Creed a inscrit le vagin denté dans le répertoire des expressions corporelles qui permettent de figurer la femme comme monstre abject, à la fois fascinant et horrifant³. La notion d'abject est considérée ici dans la lignée de sa théorisation par

3. Barbara Creed, « Medusa's Head: The *Vagina Dentata* and Freudian Theory », dans *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*, Londres/New York, Routledge, 1993, p. 105-121.

Julia Kristeva, c'est-à-dire comme ce qui a trait au non-respect des limites, à l'ambigu, à l'amorphe et au mixte. Dans le monde occidental, l'autrice le réfère plus précisément à « un effondrement des lois paternelles » ou « au corps féminin, le corps maternel, dans ce qu'il a d'in-signifiable, d'in-symbolisable⁴ ». Pour Creed, le vagin denté symbolise les potentialités castratrices (à la fois physiques et symboliques) des femmes et de leur sexualité, une puissance assimilée en l'occurrence à une génitalité béante, avide et destructrice que le héros ou l'héroïne se doit de maîtriser, de neutraliser, si elle/il veut pouvoir affirmer la dimension idéale et normative de l'identité qu'elle/il performe. Creed envisage en effet le film d'horreur comme une forme de rite de purification propre à une société androcentriste et sécularisée, un type de récit qui permet aux spectatrices et aux spectateurs de se confronter aux éléments qui menacent l'ordre social pour les expurger et réaffirmer ensuite les frontières de cet ordre. Dans ce cadre, ce motif représente « les organes génitaux féminins comme un piège, un trou noir qui menace de dévorer les hommes et de les découper en morceaux⁵ ». C'est en somme, toujours selon Creed et de façon plus générale, le symbole de la nature fourbe et ambivalente de *la* femme qui, dans l'imaginaire patriarcal, « promet le paradis mais offre l'enfer⁶ ». D'après Creed, qui s'appuie sur divers travaux, le motif apparaît sous des formes très variées au sein de nombreuses cultures, occidentales et non occidentales (Inde, Nouveau-Mexique, Afrique, Amérique du Sud), dans des mythes et le folklore, à commencer par le personnage de la nymphe Scylla transformée en monstre marin par Circé dans la mythologie grecque. On le repère également dans les arts plastiques, notamment chez Salvador Dalí ; au cinéma, il se décline sous de multiples

4. Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980, p. 27.

5. Barbara Creed, *The Monstrous-Feminine, op. cit.*, p. 106.

6. *Ibid.*

formes, à commencer par des orifices ou bouches béantes aux dents acérées, des accès dangereux, des portes qui peuvent se refermer à tout moment et des couloirs étroits et étouffants. À ce titre, un des exemples les plus notoires est évidemment le film *Alien* (1979) et la saga qu'il a engendrée (1979-2017), avec un monstre qui est une représentation hystérisée de la sexualité féminine.

DES MONSTRES GLUANTS ET VORACES OU L'ANXIÉTÉ SUSCITÉE PAR LE CORPS FÉMININ

Pour explorer mon hypothèse – au-delà d'un film comme *Teeth* (2007) qui, en dotant sa protagoniste principale d'un vagin denté, l'a actualisée de façon complètement littérale⁷ –, il me semble pertinent de suivre le personnage de Rey dans *Star Wars : The Force Awakens* (2015). Ce film, qui est le plus grand succès commercial de l'année 2015, illustre de façon exemplaire la place de premier plan offerte à certains personnages féminins dans des films à gros budget contemporains, dans un genre qui minore d'ordinaire les rôles de femmes. La scène dans laquelle se manifestent les créatures dénommées « rathtars » se situe au terme du premier tiers du récit et croise, non sans rappeler l'univers d'*Alien*, les codes visuels du film de science-fiction et du cinéma d'horreur : on y voit des humains pourchassés par des monstres gluants et voraces dans les coursives métalliques, circulaires et sombres d'un vaisseau spatial. Peu après avoir échappé à des chasseurs du Premier Ordre à bord du *Millennium Falcon*, Rey et Finn

7. Je mets *Teeth* de côté car, outre son discours postféministe, le film appartient à un groupe de productions antérieures à l'émergence des nouvelles héroïnes considérées ici. De plus, ce film, qui est surtout connu des spécialistes du cinéma d'horreur, n'a été ni un succès critique ni un succès financier. Voir Claire Henry, « The postfeminist trap of *vagina dentata* for the American teen castratrice », dans *Revisionist Rape-Revenge: Redefining a Film Genre*, New York, Palgrave Macmillan, 2014, p. 57-78.

(John Boyega) sont capturés par un vaisseau cargo qui les attire en son sein par ce qui s'apparente à une mâchoire géante. Une fois à bord du cargo, Rey et Finn rencontrent Han Solo et Chewbacca, qui sont aux prises avec des équipes rivales de contrebandiers à qui Han Solo a promis trois créatures monstrueuses, lesdits *rathtars* qu'il a capturés. Pour échapper à cette situation périlleuse, Rey s'enfuit avec Finn par des souterrains et tente d'isoler les contrebandiers en fermant les portes blindées des corridors par la « réinitialisation des fusibles ». Mais sa tentative échoue et libère du même coup les énormes *rathtars*, qui investissent les couloirs de leurs larges mâchoires en se lançant à la poursuite de tous les hommes présents à bord. Après avoir ingéré des membres des équipages de contrebandiers, un *rathtar* s'en prend à Finn en le saisissant par la taille et les jambes grâce à ses tentacules. Face à la menace de le voir dévoré, Rey poursuit d'abord le *rathtar* dans le couloir mais, menacée par la portée de ses tentacules, se fait vite semer au détour d'un croisement. Elle s'arrête alors devant un panneau de contrôle, suit la trajectoire du monstre sur un moniteur et réussit cette fois à fermer une porte blindée au moment précis où le monstre passe. Elle sectionne ainsi les deux tentacules qui tenaient Finn et le libère. Les deux personnages rejoignent finalement Han Solo et Chewbacca pour embarquer à bord du *Millennium Falcon* et fuir ensemble les *rathtars* et les tirs de contrebandiers.

Cette séquence illustre bien l'association, dans le cinéma contemporain, entre l'agentivité de l'héroïne et une conception anxio-gène du corps féminin qui souligne les potentialités létales d'une féminité autonome sur le plan sexuel. Cette sexualité est ici métaphorisée par les *rathtars*, actualisations d'un corps dévorant – un vagin denté selon la conceptualisation de Creed – dont la neutralisation manifeste l'aptitude de l'héroïne à maîtriser cette sexualité. Il est significatif en effet que ce soit après la première démonstration de force de Rey que cette séquence intervienne. Alors que la scène de

combat précédente, sur terre et dans les airs, a permis de révéler l'indépendance de la jeune femme (notamment par son refus répété de prendre la main « condescendante » tendue par Finn), son aptitude au combat, ses dispositions tactiques et sa maîtrise technologique, la scène qui suit semble avoir pour seule fonction de montrer que cette agentivité ne va pas de pair, parce qu'elle est une femme, avec des pouvoirs ou des pulsions sexuelles qui, potentiellement, pourraient porter atteinte à l'intégrité corporelle masculine. La crainte qui s'exprime et qui se résorbe dans cette séquence est que, si ses capacités d'action sont susceptibles d'engendrer une forme d'hystérie sexuelle (qui ne menace ici que des hommes), Rey n'en est pas moins capable de la contrôler.

À ce titre, on peut relever que les rathtars sont incroyablement conformes, tant en raison de leur physiologie que des motifs auxquels ils sont associés, à la description que fait Creed du vagin denté au cinéma. Trois caractéristiques prévalent dans leur apparence : un corps sphérique et élastique, une immense bouche de couleur rougeâtre, sertie de plusieurs rangées de dents, et une multiplicité de tentacules de longue portée. Dans le script du film, cette caricature de méduse castratrice est du reste décrite comme une pieuvre insatiable : « Une pieuvre terrestre énorme, féroce et vorace qui s'échappe de sa cage⁸ ! » De plus, le moment où les rathtars surgissent, en sortant leurs tentacules hors de leurs cellules de confinement, coïncide avec un changement de tonalité dans l'éclairage des coursives, qui passe d'un brun diffus à une dominante de rouge. Ce changement d'éclairage, qui est perceptible sur les visages de Rey et de Finn, évoque le danger associé à la libération des créatures, mais peut aussi être corrélé, de façon plus oblique, au sang menstruel en tant qu'indice de la maturité sexuelle féminine.

8. Lawrence Kasdan, J. J. Abrams et Michael Arndt, *Star Wars : The Force Awakens*, script final, non daté, p. 45.

Cette scène se passe intégralement dans des couloirs, de surcroît décrits dans le script comme « étroits⁹ », et utilise des portes dont Creed a souligné qu'ils jouaient un rôle crucial dans l'évocation du pouvoir castrateur du vagin denté. Le film, enfin, associe nettement l'apparence monstrueuse et la fonction dévorante des rathars à la bouche de Rey. Il est en effet symptomatique que ce soit après avoir demandé à quoi ressemble un rathar et en avoir aperçu un en train de dévorer des membres des gangs que Rey, ahurie devant ce spectacle, met la main devant sa bouche entrouverte. Bien sûr, le caractère *a priori* anodin de ce geste pourrait en minimiser la portée symbolique, mais le fait qu'il soit soigneusement scénarisé dans la version finale du script, qui plus est en toutes lettres majuscules (« REY COUVRE SA BOUCHE¹⁰ »), permet au minimum de postuler qu'il n'a rien de trivial ici. Du reste, Rey est associée aux rathars sur le plan visuel dès le début de la séquence. Celle-ci se conforme ainsi à une économie narrative « classique » du cinéma d'horreur, qui consiste à exhiber la créature graduellement afin d'en amplifier les potentialités horribles : elle évoque les monstres d'abord sur un plan verbal, puis de façon métonymique (*via* la monstration d'un orifice doublé d'une ventouse dans un hublot, puis de tentacules), ensuite métaphoriquement (par l'apparition de l'éclairage rouge des couloirs lors de leur libération) et enfin intégralement, d'abord en plan d'ensemble puis rapproché, lorsqu'elles se mettent à dévorer les personnages. Or, lors de la première visualisation partielle des monstres, au moment précis où une espèce de globe en forme de ventouse gluante vient se plaquer brusquement sur le hublot, c'est Rey qui est opportunément cadrée *seule* avec la manifestation physique du rathar. Enfin, si Solo, en tant que représentant

9. *Ibid.*, p. 43.

10. *Ibid.*, p. 47.

par excellence d'un patriarcat bienveillant, a originellement capturé les rathtars, c'est Rey qui les libère et, *in fine*, les neutralise. Leur libération, qui est mise en relation avec un manque de maîtrise technologique de Rey, est compensée en fin de compte par une réaffirmation de cette maîtrise. Or ce contrôle est directement articulé, comme dans le cas de la main sur sa bouche un peu plus tôt, à la disposition de Rey à clore un orifice qui, opportunément et simultanément, sectionne le tentacule du monstre qui menaçait l'intégrité de son partenaire masculin.

LE RÉVEIL DE LA FORCE AU PÉRIL DE LA DÉVORATION

Évidemment, on pourrait postuler qu'il s'agit là d'une surinterprétation, d'une association libre qui investit ces images, motifs et personnages de significations fantaisistes. Face à cette objection, on peut faire valoir trois arguments. Tout d'abord, ce traitement s'inscrit dans l'économie symbolique caractéristique de la saga *Star Wars*, dans laquelle la sexualité est systématiquement montrée comme dangereuse et le statut de chevalier Jedi associé au renoncement à toute sexualité¹¹. Ensuite, mon interprétation des rathtars en tant que « vagin denté » converge avec l'analyse de *The Force Awakens* par Glen Robert Gill, qui écrit par exemple :

« La véritable signification archétypale de cet épisode réside toutefois dans la défaite du groupe face aux monstrueux rathtars qui s'échappent de leur enclos et menacent de les dévorer : il est possible de voir dans ces créatures rondes, aux dents de serpent

11. Cette imagerie sexuellement menaçante s'inscrit dans une longue tradition iconographique et symbolique qui, depuis le début de la saga, s'efforce de transcender la peur masculine de la castration en utilisant des images de bras coupés et des avatars du *vagina dentata* qui menacent Luke Skywalker et Han Solo. Parmi les exemples, citons le compacteur d'ordures dans *Star Wars* (1977), le ver extraterrestre géant dans *The Empire Strikes Back* (1980) et le Sarlacc dans *Return of the Jedi* (1983).

et aux mâchoires béantes les contours de la mythique Méduse, incarnation démoniaque du symbole yonique que Freud appelait le *vagina dentata*¹². »

Enfin, dans le prolongement de l'analyse de Glen Robert Gill, on peut arguer que l'interprétation métaphorique de cette séquence n'est pas uniquement fondée sur le cadrage et le montage que j'ai décrits, mais que cette fonction symbolique prime même, dans l'économie du récit, sur sa fonction narrative, qui, selon toute apparence, est quasi inexistante. En effet, cette séquence ne contribue pratiquement en rien à l'avancée du récit, hormis la solidarité de fortune qu'elle crée entre les personnages de Rey, Han, Finn et Chewbacca, à tel point que sa suppression ne changerait pas la teneur de l'histoire racontée. Les quatre personnages pourraient quitter le cargo à bord du *Millennium Falcon* dès que Han et Chewbacca arrivent à bord. Mais surtout, la terminologie utilisée dans le scénario du film et le style d'écriture explicitent bien cette fonction symbolique. Par exemple, lorsque le *Millennium Falcon* est capturé par le vaisseau cargo, au début de la séquence, celui-ci est décrit comme « impuissant », et son mode de capture est dépeint par une comparaison orale et animale intégralement écrite en majuscules : « SON HANGAR GÉANT S'OUVRE COMME UNE ÉNORME BOUCHE QUI AVALE LE FAUCON COMME UNE BALEINE¹³ ! » Dans *The Force Awakens*, l'agentivité de Rey, qui renvoie au réveil ultérieur de la Force en elle (et donc à la possibilité de la maîtrise, par une femme, d'un pouvoir jusque-là exclusivement détenu par des hommes), se double donc de la nécessité de rassurer quant

12. Glen Robert Gill, « Re-envisioning myth in *Star Wars. Episode VII: The Force Awakens* », dans *The Journal of Religion and Popular Culture*, vol. 31, n° 1, printemps 2019, p. 7 ; <https://doi.org/10.3138/jrpc.2017-0017> (consulté le 17 janvier 2022).

13. Lawrence Kasdan, J. J. Abrams et Michael Arndt, *Star Wars : The Force Awakens*, *op. cit.*, p. 37.

au contrôle qu'elle exerce sur une sexualité caricaturée sous la forme d'un vagin denté. D'ailleurs, cette corrélation dépasse cette scène puisque, dans l'ensemble du film, les aptitudes guerrières de Rey sont clairement associées au motif de la fente, que ce soit *via* la balafre qu'elle inflige au visage de Kyo Ren lors de leur duel final¹⁴ – « UNE GRANDE CICATRICE DE BRÛLURE EN TRAVERS DE SON VISAGE¹⁵ ! » – ou l'apparition de la crevasse qui, au terme de ce duel, scinde le sol en deux et met fin à l'affrontement en séparant les deux adversaires.

La façon qu'a *The Force Awakens* d'utiliser le motif du corps dévorant en vue d'apaiser en creux les craintes suscitées par la représentation d'un personnage féminin puissant, dans un rôle principal et actif, n'est pas un cas isolé dans la production hollywoodienne actuelle. L'ancrage de la séquence que j'ai étudiée dans les codes du film d'horreur est même symptomatique du fait que c'est dans ce genre, une nouvelle fois, que ce motif trouve son expression privilégiée. Pour en explorer les représentations et les significations plus avant, on peut s'arrêter brièvement sur les cas parents du film *It* (2017), deuxième adaptation du roman homonyme de Stephen King (1986), et de la série *Stranger Things* (créée en 2016).

DANSER POUR NE PAS ENGLOUTIR

La trame narrative de *It* et de la première saison de *Stranger Things* repose sur les aventures d'une bande de jeunes garçons étiquetés « *losers* », et dont la vie est soudainement perturbée par les arrivées concomitantes d'une jeune fille

14. Cette cicatrice préfigure ici l'imposante cicatrice visible, comme un signe de castration, sur le visage de son mentor, le leader suprême Snoke (Andy Serkis).

15. Lawrence Kasdan, J. J. Abrams et Michael Arndt, *Star Wars : The Force Awakens*, *op. cit.*, p. 106.

intelligente et forte, qui introduit une rupture dans l'unité homosociale du groupe, et d'une figure de monstre omniprésente et effrayante, qui menace de les décimer¹⁶. De plus, comme dans *The Force Awakens*, la créature est associée à un réseau de galeries qui, dans un cas comme dans l'autre, pourrait être envisagé comme une métaphore de l'Internet : un espace complexe et rhizomique qui s'avère dangereux parce qu'il se situe hors de la sphère de contrôle parental¹⁷. Enfin, que ce soit dans *It* ou dans *Stranger Things*, le personnage féminin en question – respectivement Beverly « Bev » Marsh (Sophia Lillis) et Eleven (Millie Bobby Brown) – est doté d'une capacité d'agir supérieure aux garçons de la bande et d'une coupe de cheveux courte, mais il est en outre significativement lié au motif du sang, qui renvoie à la maturité sexuelle du personnage. Si cette conjonction entre pouvoir et saignement se manifeste lors de la scène de la salle de bains ensanglantée de Bev dans *It*, elle est encore plus étroite pour le personnage d'Eleven, puisque du sang s'écoule de son nez chaque fois qu'elle use de ses pouvoirs paranormaux. Non seulement les créatures monstrueuses trouvent un ancrage privilégié dans des couloirs sombres et utérins dont ces productions exploitent les connotations claustrophobes et castratrices, mais elles sont toutes dotées de mâchoires béantes – à la couleur rouge ou rosée, de forme ovoïde et généreusement dentelées – qui font écho à l'iconographie du vagin denté. Les différentes descriptions de la mâchoire de Pennywise (Bill Skarsgård), le clown

16. Les ressemblances thématiques et iconographiques entre ces deux productions, qui sont soulignées par la présence de l'acteur Finn Wolfhard dans un des rôles principaux, tient sans doute à l'influence de l'œuvre de Stephen King (en plus de celle des films de John Carpenter, John Hughes et Steven Spielberg) sur la série *Stranger Things*. Cette influence a d'ailleurs été relevée et saluée par King.

17. Dans les deux cas, c'est une représentation qui traduit bien la nature des peurs que suscite d'ordinaire, chez les adultes, l'usage de l'Internet par les enfants. C'est un réseau aux vastes ramifications, un lieu créé par les adultes mais dont ils sont majoritairement exclus, et qui peut rendre prisonniers voire tuer des enfants.

tueur et protéiforme de *It*, sont à cet égard très évocatrices, et plus encore dans le script du film que dans le roman de Stephen King¹⁸ : « Sa bouche pleine de dents en forme de rasoir » ; « son sourire commence à grandir, alors que sa mâchoire se détache. Révélant des rangées et des rangées de dents juste devant lui » ; « sa gueule pleine de grandes dents pointues comme des rasoirs, dégoulinant de salive¹⁹ ». La dimension genrée du rapport au danger est perceptible dans la deuxième saison de *Stranger Things*, où les cavités qui menacent d’engloutir les jeunes garçons ont toutes la forme d’une sorte d’anus, tandis que celle qu’Eleven cherche à cloisonner, à la fin du dernier épisode de la saison, significativement intitulé « Chapitre 9 : Le Portail » (« The Gate » en version originale), s’apparente à une gigantesque vulve assortie d’un tentacule dressé dans sa direction. D’ailleurs, les termes utilisés par le personnage du docteur Brenner (Matthew Modine), dans son discours menaçant à Eleven en *voice over*, lors de cet affrontement final, explicitent le caractère sexuel du pouvoir contre lequel il la met en garde : « Tu as une plaie, Eleven, une terrible plaie. Et elle suppure. Et elle va grandir, se répandre. Et finalement, elle te tuera. » Ce n’est que lorsqu’elle parvient à interrompre la croissance du tentacule qui se dirige vers elle et à clore, par la force de ses pensées et en saignant abondamment du nez, la fente monumentale d’où cet appendice sortait qu’Eleven réussit à triompher du monstre qui menaçait de tout engloutir. Cette victoire sur sa « plaie » extérieure autant qu’intérieure traduit, dans le discours de la série, une victoire sur la dimension supposément irrépressible et dévorante de sa sexualité qui, lors de la dernière scène de la saison, et comme pour le personnage de Bev avec Bill (Jaeden Lieberher) dans *It*, se

18. Voir Stephen King, *It*, New York, New American Library/iBooks Edition, 1980, p. 1000 ou p. 1134.

19. Chase Palmer et C. J. Fukunaga, *It, Based on the Novel by Stephen King, Current Revisions by Gary Dauberman*, 3 novembre 2016, ébauche, p. 6, 36, 88.

confirme par le fait qu'Eleven intègre le canevas rassurant de la romance hétérosexuelle traditionnelle en dansant et en embrassant chastement son partenaire lors de la fête de l'école.

Dans toutes ces productions, ainsi que dans *The Thing* (2011), *Evil Dead* (2013), *10 Cloverfield Lane* (2016), *The Shallows* (2016), *Jurassic World: Fallen Kingdom* (2018), la stigmatisation d'une conception débridée des pulsions sexuelles féminines s'inscrit dans un programme qui vise *in fine* à légitimer de façon rassurante le pouvoir reconnu à certains personnages féminins (hétérosexuels et blancs), en les découplant de la part supposément dévorante et rendue inquiétante de leur corps. Du reste, c'est un principe que le personnage de Rey, quatre ans après avoir incarné le « réveil de la Force/Fente », semble avoir parfaitement intériorisé. Dans *Star Wars: The Rise of Skywalker* (2019), la « cautérisation » des plaies est opportunément devenue le nouveau pouvoir valorisé de Rey²⁰, qu'il s'agisse des trois lacérations qui invaginent le corps du serpent/pénis géant qu'elle rencontre sous terre [34:00] ou de la coupure sur le flanc de Kylo Ren après leur duel [1:22:00]. Rey ne se contente donc plus de fermer les orifices, elle les *efface* désormais.

LA RÉPRESSION DU FÉTICHE REFOULÉ

Le pouvoir inédit qui est concédé à l'héroïne n'est rendu possible que par le rejet d'une biologie prétendument archaïque. Mais il ne faudrait pas occulter l'historicité de cette dynamique discursive pour autant. Peut-être y a-t-il en

20. Symboliquement, la valorisation de ce type de pouvoir est d'autant plus étonnante que *Star Wars: The Last Jedi*, l'épisode intermédiaire de la trilogie, a insisté sur la capacité de Rey à explorer et à ouvrir des fissures obstruées tout au long de son récit, notamment lors de la scène finale de sauvetage de la résistance sur la planète Crait.

effet une raison profonde à la réémergence de ce motif et au traitement agressif dont il fait l'objet ces dernières années. Comme on a pu l'évoquer, les héroïnes « postféministes » des années 2000 ont vu leur puissance contrebalancée par une hypersexualisation fétichiste de leur corps. Or, Barbara Creed défend l'idée que la dimension castratrice des personnages féminins, dans le cinéma, a fréquemment été négligée par les chercheurs et les chercheuses pour les mêmes raisons que Freud lui-même l'avait minimisée dans sa théorisation des craintes associées à la sexualité féminine :

« Freud ne considère pas la possibilité que c'est l'homme qui construit la femme comme castratrice et qu'il a projeté son anxiété sur la femme [...] Freud évite d'affronter la possibilité que la peur que l'homme a d'avoir des rapports sexuels avec une femme soit basée sur des peurs irrationnelles concernant les pouvoirs mortels du vagin, surtout le vagin qui saigne. Plutôt que de considérer la crainte de l'homme de la femme castratrice imaginaire, Freud se réfugie dans sa théorie de la femme castrée²¹. »

Si on suit cette hypothèse, le mode de fétichisation et de sexualisation des combattantes des années 2000 participait d'une même logique imagino-symbolique que celle décrite par Creed : désavouer les potentialités castratrices de ces femmes par une représentation fétichisante de leur corps, pour mettre en relief leur « envie de pénis » par leur tendance à combler leur « manque ». À ce titre, la prolifération actuelle du vagin denté et sa répression pourraient être considérées comme le retour du refoulé d'un cinéma qui, tout comme Freud, avait d'abord préféré envisager le pouvoir grandissant des femmes comme l'expression d'un désir de combler leur manque, de s'approprier un pouvoir qui serait perçu et revendiqué comme le propre de l'homme. Toutefois, ainsi que l'essor actuel des mouvements féministes le suggère,

21. Barbara Creed, *The Monstrous-Feminine*, op. cit., p. 121.

cette stratégie n'aurait été qu'un palliatif provisoire, et ces films cherchent à présent à conjurer la crainte de la montée en puissance de l'agentivité des femmes (blanches et hétérosexuelles) sous une forme *jusque-là* moins avouable : la peur d'une génitalité sanglante, d'un corps dévorant, qui, dans l'imaginaire, semble continuer de représenter le site physiologique auquel des pans entiers de nos sociétés s'entêtent à vouloir réduire le pouvoir des femmes.

Évidemment, dans ces différents contextes, la femme castratrice et la femme castrée/fétichisée représentent les « deux faces d'une même pièce ». Mais leur mode de succession historique, à vingt ans d'intervalle environ, où la femme castrée cède la place à la femme castratrice comme expression des angoisses de la culture masculine, n'est certainement pas fortuit. Cela devient plus clair si l'on considère le commentaire de Jacques Lacan sur le rêve effrayant de Freud appelé « L'injection faite à Irma » et la place qu'il assigne à la crainte qu'il décrit. Après avoir associé la gorge d'Irma au « surgissement de l'image terrifiante, angoissante de cette vraie tête de Méduse », Lacan souligne que l'angoisse de Freud trouve son origine dans le mouvement inconscient de la bouche vers le sexe féminin :

« La révélation de ce quelque chose à proprement parler innombrable, le fond de cette gorge, à la forme complexe, insituable, qui en fait aussi l'objet primitif par excellence, l'abîme de l'organe féminin d'où sort toute vie, que le gouffre de la bouche où tout est englouti, et aussi bien l'image de la mort où tout vient se terminer²². »

Ce changement décisif, qui corrèle la gorge féminine à la mort par le truchement de l'image terrifiante du vagin, est sans doute le changement qui, que ce soit chez Freud ou sur

22. Jacques Lacan, *Le Séminaire*, livre II, *Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1978, p. 196.

les écrans américains, est le plus symptomatique de ce que nous pouvons appeler, suivant Lacan ou selon la conception que Kristeva a de l'abject :

« La révélation du réel, dans ce qu'il a de moins pénétrable, du réel sans aucune médiation possible, du réel dernier, de l'objet essentiel qui n'est plus un objet, mais ce quelque chose devant quoi tous les mots s'arrêtent et toutes les catégories échouent, l'objet d'angoisse *par excellence*²³. »

Si tel devait être le cas, il ne reste plus qu'à espérer que la révolution initiée par #MeToo conduira à une créativité audiovisuelle et lexicale suffisamment féconde pour surmonter ces inquiétudes et le manque de médiation qui les caractérise ; et cela afin de renouveler radicalement les termes qui régissent nos relations de genre.

23. *Ibid.* [C'est moi qui souligne.]

Genre et cognition : quand le stéréotype empêche de penser

Isabelle Régner et Pascal Huguet

Penthésilée, reine des Amazones et héroïne courageuse, est victorieuse contre de nombreuses troupes emmenées par des hommes avant d'affronter dans un combat sans merci le héros Achille. En 2017 sort la première adaptation cinématographique entièrement consacrée à la superhéroïne Wonder Woman, incarnée par Gal Gadot. Cette Amazone guerrière est une femme de pouvoir, forte à la fois physiquement et mentalement, indépendante, audacieuse et intelligente. La même année, l'eurodéputé Janusz Korwin-Mikke déclare devant le Parlement européen qu'il est normal que le salaire des femmes soit inférieur à celui des hommes puisqu'elles sont plus petites, physiquement plus faibles et moins intelligentes qu'eux.

Les stéréotypes sociaux renvoient à un ensemble de croyances, partagées à des degrés divers au sein d'une société, à propos des caractéristiques personnelles (traits de personnalité, compétences ou incompétences) qui seraient propres à un groupe de personnes (Leyens *et al.*, 1996). En psychologie sociale, les stéréotypes sociaux sont considérés comme indissociables au niveau mental du processus de « catégorisation sociale » consistant à ordonner le monde en catégories d'individus (Allport, 1954 ; Stangor, 2016 ; Tajfel et Wilkes, 1963). Il devient alors possible d'assigner un individu à une catégorie à partir de quelques caractéristiques, mais aussi d'utiliser la connaissance de l'appartenance d'un individu à une catégorie pour lui assigner toutes les caractéristiques connues de la catégorie. Il s'agit donc d'un

mécanisme qui nous permet de simplifier notre environnement. Cette simplification, bien que fonctionnelle, s'accompagne d'une accentuation des similitudes perçues ou attendues entre les membres d'un même groupe (biais d'assimilation), mais aussi d'une accentuation des différences perçues ou attendues entre les membres de groupes différents (biais de contraste). C'est ainsi que nous avons tendance à penser que les femmes sont toutes les mêmes, que les hommes sont tous les mêmes, et que les femmes et les hommes sont très différents (Ellemers, 2018). Parce qu'ils s'ancrent sur ces biais perceptifs, les stéréotypes sociaux, bien souvent caricaturaux dans leurs contenus, conduisent à considérer à tort que les caractéristiques supposées du groupe s'appliquent nécessairement à chacun de ses membres (processus de surgénéralisation ; Hirschfeld, 1996 ; Yzerbyt *et al.*, 1994).

Les stéréotypes de genre portent spécifiquement sur les traits de personnalité, les compétences mais aussi les incompétences, qui seraient typiques des femmes. Les différences de caractéristiques entre femmes et hommes véhiculées par ces stéréotypes sont assez nombreuses (e.g., Ellemers, 2018 ; Hentschel *et al.*, 2019). Les hommes sont, par exemple, perçus comme compétitifs, ambitieux, rationnels, forts en mathématiques et ayant du *leadership*, mais sont réputés mauvais en lecture et moins doués que les femmes dans la gestion des relations interpersonnelles et des situations affectives. En revanche, les femmes sont plutôt réputées pour leur sensibilité, leur émotivité, leur sens du relationnel et du soin, leurs compétences en lettres, mais aussi pour leur manque de *leadership* et de compétence en mathématiques, en logique et en orientation spatiale. Nos sociétés véhiculent largement ces stéréotypes, conduisant à un certain nombre de procès en incompétence envers les femmes, qui constituent des freins dans leurs choix et leur progression de carrière (Eagly et Heilman, 2016 ; Reuben *et al.*, 2014 ; Rudman *et al.*, 2012 ; Steele, 1997). Les femmes sont en effet assez

souvent remises en question dans leur capacité à prendre des responsabilités, à faire preuve de *leadership* et, plus fondamentalement, dans leurs compétences scientifiques en termes de pensée mathématique, rationnelle et logique. Le constat de la sous-représentation des femmes aux postes à responsabilité et dans les filières et secteurs scientifiques à dominante mathématique renforce ces stéréotypes, créant de fait un solide cercle vicieux.

Les recherches en psychologie sociale ont permis de mieux comprendre comment les stéréotypes de genre contribuent à ce cercle vicieux, perpétuant ainsi les inégalités entre les femmes et les hommes, que ce soit en termes de représentation dans les disciplines scientifiques dites STIM (sciences, technologie, informatique et mathématiques), ou plus généralement dans l'accès aux postes les plus prestigieux (Steele, 1997 ; Valian, 1998). Un grand nombre de travaux ont montré l'influence de ces stéréotypes, d'une part sur les performances des filles et des femmes en STIM (effets de menace du stéréotype ; Régner *et al.*, 2016 ; Régner *et al.*, 2014 ; Steele, 1997), et d'autre part sur les décisions des jurys lors des recrutements et des promotions (e.g., Moss-Racusin *et al.*, 2012 ; Régner *et al.*, 2019 ; Steinpreis *et al.*, 1999).

L'INFLUENCE DES STÉRÉOTYPES DE GENRE SUR LES PERFORMANCES COGNITIVES : « EFFET DE MENACE DU STÉRÉOTYPE »

Dans les années 1990, Claude Steele, chercheur en psychologie sociale aux États-Unis, a développé un ensemble de travaux sur ce qu'il a appelé « l'effet de menace du stéréotype » (Steele et Aronson, 1995 ; Steele, 1997). Celui-ci correspond à la baisse du niveau de performance des individus dans une situation d'évaluation où ils peuvent craindre de confirmer, à leurs propres yeux ou aux yeux d'autrui, un stéréotype négatif ciblant leur groupe d'appartenance dans

un domaine d'aptitudes donné. Cet effet se produit dès lors que la situation d'évaluation implique un test relié au stéréotype, c'est-à-dire un test qui évalue les compétences ciblées par le stéréotype négatif (par exemple, pour les femmes, un test de mathématiques ou un entretien d'embauche pour un poste scientifique ou à responsabilité). Les caractéristiques du test ou de la situation d'évaluation sont alors suffisantes pour activer en mémoire le stéréotype en question ainsi que la crainte de le confirmer (e.g., Inzlicht et Schmader, 2012 ; Schmader *et al.*, 2008 ; Steele, 1997 ; Steele et Aronson, 1995). Cette crainte se traduit par des pensées interférentes (Cadinu *et al.*, 2005 ; Mrazek *et al.*, 2011 ; Ramirez et Beilock, 2011), des émotions négatives (Bosson *et al.*, 2004 ; Spencer *et al.*, 1999) et un stress supplémentaire (en plus du stress classique que tout le monde peut ressentir face à un test difficile, une audition ou un concours ; Blascovich *et al.*, 2001 ; Krendl *et al.*, 2008 ; Murphy *et al.*, 2007). Ce stress et ces pensées interférentes perturbent momentanément le fonctionnement de la mémoire de travail, qui est nécessaire pour résoudre des tâches complexes, suscitant une contre-performance, c'est-à-dire une performance en dessous des compétences réelles de l'individu (Beilock *et al.*, 2007 ; Croizet *et al.*, 2004 ; Inzlicht *et al.*, 2006 ; Schmader et Johns, 2003).

C'est en 1999 que l'effet de menace du stéréotype a été montré pour la première fois chez les femmes, en mathématiques (Spencer *et al.*, 1999). Des étudiantes et étudiants de l'Université de Stanford ont participé à l'étude qui consistait à passer un test de mathématiques difficile. Pour la moitié des étudiantes et étudiants, le test était présenté de façon habituelle, comme un test de mathématiques (condition standard), alors que, pour l'autre moitié, il était en plus précisé que le test n'avait jamais montré de différence de niveau de performance entre hommes et femmes (consigne de falsification). Cette consigne, qui ne remet pas en cause la validité du stéréotype en général, a pour but de le rendre non

pertinent sur le test à venir. Les résultats sont très clairs : le niveau de performance des étudiantes est significativement moins élevé que celui des étudiants dans la condition standard, alors qu'aucune différence significative entre étudiantes et étudiants n'est observée lorsque le *même* test de mathématiques est décrit comme ne révélant aucune différence de performance entre les deux sexes. Autrement dit, non seulement les femmes réussissent le test aussi bien que les hommes dans la seconde condition (lorsque le stéréotype de genre est rendu non pertinent dans la situation d'évaluation), mais elles le réussissent beaucoup mieux que leurs consœurs de la première condition. Depuis cette publication, l'effet de menace du stéréotype a été reproduit dans de nombreux pays, dont la France, et auprès d'élèves d'âges et de niveaux différents, allant des élèves en école primaire jusqu'aux grandes écoles d'ingénieurs.

Nous avons cherché à savoir si l'effet de menace du stéréotype chez les filles, en mathématiques, pouvait s'observer en France au niveau du collège (Huguet et Régner, 2007, 2009), alors même que, généralement, ce sont les collégiennes qui obtiennent de meilleurs résultats dans toutes les matières, y compris en mathématiques (e.g., Direction de l'évaluation, de la prospective et de la performance, 2016). Les élèves devaient mémoriser une figure géométrique complexe, puis la reproduire de mémoire sur une feuille. Cette activité leur était présentée soit comme un test de géométrie, soit comme un test de dessin. Les élèves (environ 450 dans l'étude de 2007 et 200 dans celle de 2009) étaient assignés au hasard à l'une des deux conditions. Les résultats sont comparables à ceux obtenus avec les adultes de l'étude de Spencer *et al.* (1999). Dans les classes où le test est identifié comme de la géométrie, les filles sont moins performantes que les garçons. C'est l'inverse qui se produit dans les classes où le test est présenté comme du dessin : la performance des filles est supérieure à celle des garçons. Quant aux performances des garçons, elles s'avèrent

meilleures dans la condition où ils pensent être évalués en géométrie, c'est-à-dire dans la condition où le stéréotype de genre en mathématiques leur confère un avantage par rapport aux filles (i.e., « effet ascenseur »; Shih *et al.*, 2012; Walton et Cohen, 2003). Il a donc suffi d'un seul mot pour voir les résultats des filles et des garçons changer.

Ces expériences montrent également que l'infériorité des filles dans la première condition (géométrie) s'exprime même chez celles qui sont convaincues de leur supériorité sur les garçons en mathématiques, c'est-à-dire celles qui n'adhèrent pas au stéréotype (Huguet et Régner, 2009). Par ailleurs, le simple fait d'évoquer la géométrie conduit le plus souvent à activer, chez les filles, les exemplaires conformes au stéréotype qui sont présents en mémoire (i.e., les filles en échec en mathématiques et les garçons en réussite en mathématiques), au détriment de modèles féminins de réussite en mathématiques pourtant bien réels dans leurs classes (Huguet et Régner, 2007). Cette plus grande accessibilité d'exemplaires stéréotypiques explique les moindres performances des filles en condition de géométrie (Huguet et Régner, 2007). L'ensemble de ces résultats suggère que, lorsque les filles réussissent en mathématiques (comme c'est le cas au collège), cette réussite a lieu en dépit d'un obstacle (le stéréotype négatif) auquel ne sont pas confrontés les garçons.

Si les collégiennes sont sensibles à l'effet de menace du stéréotype, malgré leur réussite scolaire, on peut se demander ce qu'il en est pour les femmes dans les grandes écoles d'ingénieurs. Bien que sous-représentées (entre 10 et 20 % de femmes seulement selon les écoles), leur présence dans ces grandes écoles signifie-t-elle qu'elles ne sont pas (ou plus) sensibles au phénomène de menace du stéréotype? Pour tenter de répondre à cette question, Régner *et al.* (2010) ont fait passer le test des matrices progressives avancées de Raven (Raven *et al.*, 1998) à des étudiants et étudiantes en fin de cursus dans plusieurs grandes écoles d'ingénieurs. Ce

test de raisonnement logique, très complexe, était présenté comme tel (consigne standard) à la moitié des étudiantes et étudiants, mais pour l'autre moitié, il était ajouté (comme dans l'étude de Spencer *et al.*, 1999) que le test en question n'avait jamais montré de différence du niveau de performance entre hommes et femmes (consigne de falsification). Alors que le niveau de performance des étudiantes est moins élevé que celui des étudiants dans la condition standard, il est plus élevé dans la condition dite de falsification. Ainsi, l'effet délétère de la menace du stéréotype se retrouve également chez les femmes les plus compétentes des grandes écoles d'ingénieurs.

Des centaines de publications scientifiques ont permis non seulement de reproduire et d'étendre ces résultats à d'autres stéréotypes ciblant d'autres populations (e.g., personnes âgées, minorités culturelles, classes sociales défavorisées) et d'autres domaines de compétences (e.g., mémoire, motricité, sport, conduite automobile), mais aussi d'approfondir nos connaissances sur les mécanismes sous-jacents aux effets de menace du stéréotype (Pennington *et al.*, 2016, pour une revue de la littérature). De nombreux travaux ont aussi exploré les actions possibles pour contrer les effets de menace du stéréotype. En effet, dans la mesure où cette menace est liée à l'activation d'un stéréotype par la situation de test, il est possible d'agir sur la situation pour réduire, voire neutraliser les effets de menace du stéréotype et ainsi permettre aux individus d'atteindre un niveau de performance à la hauteur de leurs compétences réelles (Liu *et al.*, 2021, pour une revue de la littérature). Par exemple, comme nous l'avons vu avec les expériences évoquées précédemment, la consigne de falsification du stéréotype permet de rendre le stéréotype non pertinent sur le test à venir, et ainsi de limiter les pensées interférentes et le stress chez les individus ciblés par le stéréotype. D'autres recherches ont montré que le fait d'expliquer aux étudiantes et aux étudiants le phénomène de menace du stéréotype leur permet de

mieux y résister en dédramatisant une éventuelle mauvaise performance (Johns *et al.*, 2005). Enfin, mettre en avant des modèles de réussite féminins en sciences permet aux filles de s'identifier à cette réussite (Bagès et Martinot, 2011).

L'INFLUENCE DES STÉRÉOTYPES DE GENRE SUR LES DÉCISIONS DE RECRUTEMENT ET DE PROMOTION

Les stéréotypes de genre n'influencent pas seulement les personnes qui en sont les cibles au moment des évaluations. Ils peuvent également influencer les évaluateurs et les évaluatrices qui ont la mission d'examiner les dossiers de candidature et de prendre des décisions de recrutement et de promotion. Les recherches en psychologie sociale sur ce sujet sont connues sous le nom de « biais implicites de genre », en référence à une influence qui se produit bien souvent à l'insu des individus du fait de stéréotypes fortement ancrés en mémoire (Devine, 1989 ; Forscher *et al.*, 2017 ; Plant et Devine, 2009). En raison de notre exposition répétée, depuis l'enfance, aux stéréotypes sociaux, ces derniers constituent des automatismes puissants qui sont présents chez la plupart des individus, hommes comme femmes. Ces automatismes vont alors influencer nos perceptions et nos évaluations des caractéristiques et des compétences d'autrui, au point d'avoir un impact sur les décisions de recrutement ou de promotion. Ces influences sont des processus subtils qui peuvent conduire à de la discrimination, c'est-à-dire à ne pas recruter ou à ne pas promouvoir quelqu'un, du simple fait de son appartenance à un groupe donné et du stéréotype négatif qui lui est associé.

L'influence de ces biais implicites sur les jugements et décisions a été clairement montrée par l'expérience dite du « CV John/Jennifer » de Moss-Racusin *et al.* (2012 ; pour une réplification récente, voir Begeny *et al.*, 2020). Des professeurs d'université, femmes et hommes, habitués à sélec-

tionner et recruter des étudiants et des étudiantes pour divers postes dans les laboratoires, ont été sollicités pour évaluer une candidature pour un poste d'ingénieur de recherche (gestion de l'équipement du laboratoire et du bon déroulement des expériences, accueil des nouveaux entrants, etc.), sur la base du CV transmis. Il ne s'agissait pas pour eux/elles de recruter véritablement une personne, mais plutôt d'évaluer et de donner un retour sur le CV pour que la personne puisse en tirer bénéfice pour une candidature ultérieure. Le CV examiné était soit celui d'une femme (Jennifer), soit celui d'un homme (John); les deux CV étant en réalité parfaitement identiques, seul le prénom, et donc le sexe, différait. Un tirage au sort décidait du CV reçu par chacun des évaluateurs et évaluatrices qui devaient juger le niveau de compétence de la personne, son employabilité (sa capacité à évoluer de façon autonome et efficace dans le poste) et si elle méritait de bénéficier de mentorat, et proposer un salaire de départ pour la première année. Les résultats indiquent que, sur tous les critères sans exception, le CV de John était évalué plus positivement que celui de Jennifer, et pourtant les deux CV étaient rigoureusement identiques. Les différences d'évaluation dans le cas présent ne reposent donc pas sur des critères objectifs mais bien uniquement sur l'appartenance de sexe et le stéréotype associé.

Si ces résultats sont évidemment très intéressants, ils ne nous renseignent pas sur l'influence potentielle des biais de genre lors de vrais recrutements. C'est précisément ce que nous avons cherché à savoir dans une étude réalisée avec des jurys en situation de concours réel (Régner *et al.*, 2019). Nous avons étudié, pendant deux ans, 40 jurys chargés d'évaluer les candidatures aux postes de directeur ou directrice de recherche du CNRS. C'est la première fois qu'une institution de recherche mène une telle étude scientifique de ses propres pratiques, en situation réelle et à l'échelle de tout le spectre scientifique (toutes les sciences

et technologies, et toutes les sciences humaines et sociales). Les femmes restent sous-représentées dans la recherche scientifique en France (comme ailleurs dans le monde) : au CNRS, toutes disciplines confondues, le pourcentage moyen de chercheuses est de 35 %, et tombe à 29 % pour les directrices de recherche. La première année, les membres des comités étaient invités, pendant leur pause, à se rendre seuls dans des salles pour passer le test des associations implicites science/genre, qui mesure la force d'ancrage en mémoire des automatismes liés aux stéréotypes de genre (Greenwald *et al.*, 1998). Ils étaient également invités à répondre à un questionnaire sur les possibles explications de la sous-représentation des femmes en science et sur l'existence ou non de discriminations de genre à leur rencontre. La deuxième année (il s'agissait des mêmes jurys), rien n'était demandé aux évaluateurs et évaluatrices qui n'avaient donc pas le sentiment de participer à une étude. Parallèlement, le CNRS a communiqué, pour les deux années, le nombre d'hommes et de femmes candidats, et le nombre d'hommes et de femmes sélectionnés « admissibles » par les jurys pour la promotion de directeur et directrice de recherche. Grâce à ces chiffres, nous avons pu calculer un indice de parité pour les décisions de promotion, qui tient compte du ratio hommes/femmes parmi les candidats et les candidates. Cet indice de parité a été calculé pour chacune des deux années ; les décisions des jurys en termes de promotion ont donc pu être directement comparées entre les deux années.

Tout d'abord, les résultats ont montré que les stéréotypes implicites de genre en science (mesurés par le test des associations implicites) sont présents chez les hommes comme chez les femmes, et ceci quelle que soit la discipline scientifique considérée : en moyenne, les membres des comités associent automatiquement hommes et sciences, plutôt que femmes et sciences. Ensuite, les réponses au questionnaire sur les causes de la sous-représentation des femmes indiquent qu'un comité sur deux (soit 20 sur 40) minimise, au niveau

déclaratif, l'existence d'une discrimination de genre à l'encontre des femmes. Enfin, les résultats sur les décisions de promotions indiquent des décisions plutôt paritaires la première année, lorsque les comités savaient qu'ils étaient observés. En revanche, les décisions prises la deuxième année, c'est-à-dire lorsque les comités pensaient qu'ils n'étaient plus observés, révèlent une influence des stéréotypes de genre à travers leur composante implicite et explicite. Dans les jurys qui minimisent l'existence de discriminations à l'encontre des femmes, plus les stéréotypes implicites des évaluateurs et des évaluatrices sont forts et moins les femmes sont promues. Cette influence des stéréotypes implicites sur les décisions n'existe pas dans les jurys qui attribuent la cause de la sous-représentation des femmes à des discriminations de genre et/ou aux charges familiales qui aujourd'hui encore pèsent plus sur les femmes que sur les hommes. Même si les disparités hommes/femmes dans le domaine scientifique ont des causes multiples et commencent dès l'école primaire, au sein de la famille (Jacobs et Eccles, 1992 ; Régner *et al.*, 2014 ; Tiedemann, 2000), cette étude indique pour la première fois l'existence de stéréotypes implicites de genre chez les chercheurs et chercheuses de toutes disciplines, susceptibles de nuire aux carrières des femmes scientifiques. Les stéréotypes implicites existent dans tous les jurys, mais ne biaisent pas leurs décisions, dès lors qu'un risque de discrimination est reconnu. Il est donc important d'expliquer comment ces biais peuvent influencer les décisions, justement pour pouvoir résister à leur influence.

* *

Les recherches en psychologie sociale, brièvement évoquées dans ce chapitre, permettent de comprendre que les inégalités entre les femmes et les hommes continuent à se reproduire, en raison, notamment, des stéréotypes de genre.

Ces derniers, d'une part, influencent négativement les performances des étudiantes en STIM et, d'autre part, génèrent des automatismes et des processus subtils de discrimination susceptibles de biaiser les décisions des évaluateurs et des évaluatrices au moment des recrutements et des promotions. Ces recherches nous renseignent également sur les actions à mettre en œuvre. Elles indiquent qu'il est nécessaire de proposer des formations qui permettent de faire prendre conscience de l'existence de ces biais stéréotypés, et d'expliquer leur fonctionnement (souvent automatique car bien ancrés en mémoire à long terme) et leurs conséquences, pour permettre à chacun et chacune de repérer ces biais et de mieux les contrôler (Ash et Devine, 2022 ; Devine *et al.*, 2017). Ces formations permettent ainsi aux étudiantes et étudiants de résister aux effets des stéréotypes négatifs qui ciblent la compétence de leur groupe d'appartenance et leur permettent ainsi d'obtenir de meilleurs résultats (Darnimrod et Heine, 2006 ; Johns *et al.*, 2005). Elles augmentent également la prise de conscience, chez les évaluateurs et évaluatrices, des biais de genre et de leur influence lors des évaluations et recrutements, et accroissent leur motivation à corriger ces biais (Devine *et al.*, 2017 ; Moss-Racusin *et al.*, 2018). Testées au sein de plusieurs universités américaines, ces formations ont permis d'augmenter le recrutement des femmes en STIM de 18 % (Devine *et al.*, 2017). Considérant ce type de formation comme indispensable pour lutter contre les inégalités femmes/hommes au sein de l'enseignement supérieur et de la recherche, la Commission européenne en a fait l'un des quatre¹ critères obligatoires d'éligibilité pour les demandes de financement dans le cadre

1. Les trois autres critères que doit satisfaire un plan d'action en faveur de l'égalité femmes/hommes pour être éligible au programme-cadre « Horizon Europe » sont les suivants : 1) le plan d'action doit être un document officiel public, signé par la gouvernance et mis en ligne sur le site institutionnel ; 2) il doit disposer de ressources et d'une expertise spécifique sur les inégalités de genre ; 3) il doit permettre le recueil et l'analyse fine des données genrées sur les personnels et la communauté étudiante.

du programme pour la recherche et l'innovation « Horizon Europe » (European Commission, 2021). La mise en place de formations en amont est évidemment très importante, dans les écoles, les collèges, les lycées. Nous avons en France un retard énorme, nous devons former le plus tôt possible sur ces questions.

Le futurologue amoureux

Georges Vigarello

Les romans anticipant leur temps tendent à fasciner. Ils élaborent un avenir étrange, hors limites, fictif, mais souvent crédible. Tous défient la durée, tous transgressent leur univers. Quelques-uns même, des plus anciens, assurent dire ce que nous sommes aujourd'hui. Leur lecture en devient passionnante, excitant la confrontation entre ce futur anticipé et notre présent. Une surprise, pourtant, régulièrement nous attend. Le futur « imaginé » n'est pas toujours distant du présent « éprouvé ». Il témoigne presque inévitablement de convictions prévisibles, ancrées dans leur temps. Ce constat est d'autant plus précieux que nous découvrons moins les descriptions d'un futur surprenant que celles d'un présent attendu, un univers historique circonscrit, avec son milieu, sa sensibilité. Ce qui permet, au bout du compte, de mieux encore identifier, approfondir l'enquête sur le passé. Le futurologue parle ainsi de lui-même, plus que de ses successeurs. Il parle de ses aspirations plus que des nôtres. Il est lié à sa culture plus qu'il ne s'en défait. L'exemple de l'amour est à cet égard magistral. Deux textes le diront mieux que d'autres en dessinant deux époques.

L'AN 2440 : L'IDÉAL DES LUMIÈRES ÉCHAPPE AUX FEMMES

En anticipant son temps de plusieurs siècles, Louis Sébastien Mercier, l'inventeur du *Tableau du Paris* de 1782, futur

conventionnel, contributeur majeur aux enseignements des écoles centrales de 1797, trace, en 1771, une fresque d'avenir : l'État du futur, celui de 2440, modèle jugé idéal, exposé par un habitant de ce demain lointain, croisant les institutions et le droit, la politique et le social, les comportements et les mœurs. Une manière d'illustrer l'inouï, « la félicité sur la terre ¹ », le « jamais vu », une manière d'évoquer une cité apparemment impensable pour l'opinion commune du temps et pourtant éminemment « souhaitable » pour une opinion plus éclairée. Quatre dispositifs culturels, politiques et sociaux marquent d'emblée la rupture, suggérant une « révolution » inégalée. 1/ Le droit d'abord : contrairement aux contraintes du temps, l'insistance est mise sur la « liberté de la presse » ; la mesure plus que symbolique institue un esprit libre, la suppression des surveillances tatillonnes sur la religion ou les mœurs, d'autant que la censure « confond l'homme avec ce qui rampe ou qui végète, lui interdisant la pensée ou même l'abus de la pensée ² ». Au-delà, s'ajoute le droit de disposer de soi-même, pour les femmes en particulier, effaçant tout tutorat, toute ascendance indue : « Quelle monstruosité que de voir un père animé par l'orgueil barbare de ne point céder sa fille à un homme parce qu'il l'a destinée secrètement à un autre ³. » Désirs et choix seraient libres, au point de conduire le futurologue à avouer sa propre sensibilité, où l'affect l'emporte ainsi que le consentement : « J'épouserais tout à l'heure une de ces femmes aimables ⁴. » 2/ La politique ensuite : l'opposition à la « souveraineté absolue » est affirmée, comme à toute « théocratie » ; une importance décisive est donnée aux « États assemblés du

1. Louis Sébastien Mercier, *L'An deux mille quatre cent quarante*, Paris, 1787 (1^{re} éd. 1771), t. I, p. III.

2. *Ibid.*, t. III, p. 76.

3. *Ibid.*, t. II, note, p. 94-95.

4. *Ibid.*, t. II, p. 98.

royaume », le roi se limitant aux conseils et avis⁵, alors que les décisions « collectives » reviennent aux citoyens et à eux seuls. La conclusion est insistante : « La monarchie illimitée n'est plus⁶. » 3/ Le social encore : une égalité de fait serait partagée ; une redistribution des richesses serait engagée ; des avances seraient consenties à ceux dont le projet s'avère légitime ; les « privations pour les moins fortunés⁷ » seraient allégées. Toute classe « prédatrice » semble exclue : « Le plus beau triomphe politique que nous avons obtenu, c'est de nous être délivrés peu à peu de cette noblesse altière et dévorante⁸. » 4/ L'éducation enfin : une importance majeure est accordée aux lumières et aux savoirs, ainsi qu'au développement systématique de connaissances accessibles à tous. L'approfondissement le plus révélateur tient à l'instruction des femmes : « La musique, la danse ne forment plus leur mérite principal... Les femmes, au lieu de perfectionner leur vanité, ont cultivé leur esprit⁹. » La cité serait fondée sur la science, son partage, son extension. Le rapport entre hommes et femmes serait transformé.

Le texte de 1771 est neuf pour une large partie de la culture du temps : il précède nettement la mentalité révolutionnaire, condamne la censure comme la noblesse, le pouvoir des pères comme celui du roi, campe le citoyen, proclame l'égalité. S'il marque sans doute une rupture, l'originalité en est absente. Ce très lointain « an 2440 » ne reproduit rien de moins que les repères de l'opinion éclairée des années 1770, fidèle aux critiques croissantes de l'aristocratie et aux propositions rousseauistes, sans jamais les dépasser, jusqu'à entretenir une imprécision sur nombre de dispositifs concrets : ceux du rôle précis accordé au roi, ceux de la place

5. *Ibid.*, t. II, p. 71-73.

6. *Ibid.*, t. II, p. 63.

7. *Ibid.*, t. III, p. 93.

8. *Ibid.*, t. III, p. 98.

9. *Ibid.*, t. II, p. 95.

du religieux, ceux de la redistribution des richesses, ceux des prises de décision collectives, ceux des modes d'éducation. Mieux, c'est sur le statut des femmes que le futurologue entretient subrepticement une solide tradition : « égale » sans doute, la femme n'en demeure pas moins dominée. L'usage régulier du pronom « nos » pour désigner leur statut collectif, en dit plus qu'il n'y paraît : « *nos* femmes sont... », « elles jouissent de *notre* estime... », « *nos* femmes, vertueuses par principe... ». Le pronom possessif, mine de rien, n'est autre que celui de l'appropriation : « nos », ici, n'est pas « elles » ou « les », il est appartenance et propriété, phénomène si évident que toute explicitation en semble exclue. S'ajoute que la liberté acquise et l'amour favorisé iraient dans le sens de la soumission plus que dans celui de l'affranchissement. Une seule dynamique émotionnelle demeure ici possible. L'affectivité, assure Mercier, ne pourrait que renforcer la dépendance, l'attachement ne pourrait que légitimer une certitude, celle de l'indiscutable ascendance masculine : « Le lien n'étant durable que par la volonté des conjoints, aurait un tissu plus fort. La femme serait plus attentive, plus soumise¹⁰. » C'est une confirmation que la seule relation encore pensable, pour l'épouse, est celle de la subordination : limite aussi implacable que quasi inconsciente. Le statut du féminin ne saurait en rien être bouleversé ; l'an 2440 demeure l'an 1771. Les activités féminines elles-mêmes, projetées pour ces temps futurs, ne sauraient être celles de l'égalité. En concordance avec les penseurs du temps, de Rousseau à Diderot, de Voltaire à Roussel et à sa réflexion sur le *Système physique et moral de la femme*¹¹. Louis Sébastien Mercier maintient une stricte dissymétrie : aux femmes l'espace intérieur, aux hommes l'espace extérieur, « nos femmes sont épouses et mères et de ces deux vertus dérivent

10. *Ibid.*, t. II, note p. 97.

11. Pierre Roussel, *Système physique et moral de la femme*, Paris, 1775.

toutes les autres¹² ». Un seul métier est envisagé pour le féminin : le « domestique », la maison, l'éducation des enfants, les soins au mari. « Tout n'est-il pas confondu, lorsqu'on voit les hommes sortir de leur sphère¹³ ? » Et celle du féminin demeure bien circonscrite à la « maison ».

Si l'affirmation de l'égalité apparaît comme un progrès, l'exclusion des métiers, pour les femmes, s'inscrit dans une continuité des « inégalités ». La futurologie de la fin du XVIII^e siècle reste passéiste.

L'AN 3000 : DYSTOPIE TECHNICISTE ET MISOGYNIE

Avec l'évocation futuriste de l'an 3000, Émile Souvestre, saint-simonien et romancier à ses heures, évoque, en 1846, un monde plus éloigné encore que celui de Mercier¹⁴. Il le fait, non plus sur le mode de l'utopie, mais sur celui de la dystopie, non plus sous la forme de la vision de quelque idéal attendu, mais sous celle de quelque menace identifiable et redoutée. L'an 3000 aurait fécondé un univers difficile, conflictuel, déroutant jusqu'à se faire inquiétant, voire infernal.

Une des propositions centrales évoque un milieu devenu machinique, dérégulé par l'installation de l'industrie, promouvant un univers sensible désincarné, celui de l'espace, celui du temps, celui des relations sociales, jusqu'à l'invisible. Les voyages, devenus quasi souterrains, annulent les paysages ; les repas, devenus quasi chimiques, annulent le goût ; les bébés, devenus quasi industrialisés, annulent les contacts ; les feuilletons, devenus quasi mécanisés, annulent les émotions. La vision du futur, ici encore, rompt avec le

12. Louis Sébastien Mercier, *L'An deux mille quatre cent quarante*, op. cit., t. II, p. 100.

13. *Ibid.*, t. II, note p. 104.

14. Émile Souvestre, *Le Monde tel qu'il sera, an 3000*, Paris, W. Coquebert, 1846.

quotidien tout en frôlant l'aberration, sinon la folie ; mais Émile Souvestre ne fait que systématiser une critique « exaspérée » du « technicisme » qui animait les premières décennies du XIX^e siècle, avec Mary Shelley et son *Frankenstein* en 1821¹⁵, avec Charles Fourier et ses « calamités nouvelles » venues du « mécanisme civilisé¹⁶ » en 1829, avec Pierre-Jean de Béranger et ses « fous d'un nouveau monde¹⁷ » en 1840. Cette perspective caricaturale, et néanmoins partagée, témoigne de l'émergence d'une sensibilité elle-même datée. Le machinisme conquérant provoque, dans ce premier XIX^e siècle, une convergence des condamnations délibérées. Émile Souvestre s'éloigne d'ailleurs d'autant moins des critiques de son temps, qu'il conçoit un monde commandé par la vapeur, l'exclusive énergie de son propre milieu technique, loin encore du pétrole ou de l'électricité, loin de toute prospection énergétique.

L'an 3000 serait par ailleurs celui d'un nouvel univers féminin, avec ses personnages dont le futurologue ne saurait être amoureux, tant est systématique sa dystopie, tant semble condamnable leur détermination revendicatrice. L'outrance est calculée et met en scène une association féminine rédigeant des droits inédits, tranchés à l'extrême, jusqu'à effacer le masculin : 1/ « Dieu sera désormais du genre féminin, vu sa toute-puissance ou sa perfection¹⁸ » ; 2/ « Les droits de la femme consisteront à n'en point reconnaître aux hommes¹⁹ » ; 3/ « Toutes les femmes seront égales pour commander, et tous les hommes égaux pour leur obéir²⁰. » La gravure illustrant la présidente de l'association,

15. Mary Shelley, *Frankenstein*, Paris, 1821 (1^{re} éd. 1818).

16. Charles Fourier, *Le Nouveau Monde industriel et sociétaire, ou invention du procédé d'industrie attrayante et naturelle distribuée en séries passionnées*, Paris, 1829, p. XIV.

17. Pierre-Jean de Béranger, « Les fous », *Œuvres complètes*, Paris, 1840, p. 441.

18. Émile Souvestre, *Le Monde tel qu'il sera...*, *op. cit.*, p. 288.

19. *Ibid.*

20. *Ibid.*

Mme Spartacus, au nom évocateur, confirme une volonté insistante : assimiler de telles « prétentions » à une manifestation de folie. La présidente porte une plume incongrue sur la tête, se drape de papiers stipulant mécaniquement le nouveau code, se pare d'une épée au pommeau ridiculement agencé, se chausse de bottes interminablement boursofflées. Rien d'autre qu'une nouvelle confirmation des signes du temps : l'apparition, au XIX^e siècle et pour la première fois, de revendications féminines instituées, celles des clubs, celles des journaux « féministes », *Tribune des femmes* (1831), *Conseiller des femmes* (1834), celles des condamnations de la robe et des inventions de George Sand. Un tel mouvement suscite une résistance masculine « acharnée », relayée par les charges du *Charivari*²¹, celles de Gavarni²² ou même celles de Daumier. La résistance est d'autant plus forte, d'autant plus prête à dénoncer la « folie », que le pouvoir masculin semble encore parfaitement évident dans ce monde instituant pourtant la démocratie et transformant les métiers, y compris féminins, en favorisant l'industrie.

Émile Souvestre « déteste » ces femmes qu'il projette dans le monde de l'an 3000, tout en évoquant indirectement, à travers elles, celles qui le menacent en son propre temps. Le désamour du futurologue, figuré dans un demain éloigné, n'est autre, ici encore, que l'incarnation de son plus actuel présent.

Entre l'amour de Louis Sébastien Mercier et le désamour d'Émile Souvestre se disent deux temps de la figure féminine, l'une et l'autre correspondant aux deux époques vécues par le présent des deux auteurs et non par leur futur. Louis Sébastien Mercier affirme une égalité, apparemment nouvelle, tout en imposant aux femmes une dépendance traditionnelle : interdites de s'occuper d'autres tâches que celles du

21. Voir « Les vésuviennes », *Le Charivari*, 1848.

22. Voir Gavarni, « Les bas bleus », *Œuvres*, 1845.

domestique et de la prise en charge des enfants. Il ignore un futur possible, en s'en tenant à l'inégalité de son temps. Le futurologue n'a dès lors pas quitté son propre univers. Émile Souvestre, de son côté, imagine un monde futur où les revendications d'égalité de la part des femmes apparaissent radicalement outrancières. L'auteur ne fait, ici encore, que demeurer dans son temps : prendre en compte l'exaspération du monde féminin face à la domination, manifestée précisément en 1840, présenter cette exaspération comme totalement excessive, voire ridicule, ce qui traduit l'obsession masculine de ces années romantiques. Aucun doute, la lecture des futurologues est particulière : elle éclaire moins la vision d'un monde à venir que celle de leur propre monde. Cette lecture révèle ici, en l'occurrence, deux époques clairement situées : l'inexorable chemin d'une libération féminine entre les années 1770 et les années 1840.

Quand le passé disparaît ou l'exigence du futur

Face à l'incertitude de l'attente, à la crainte des changements à venir, les personnages de *La Cerisaie* oscillent entre espoirs, contradictions, doutes et désirs, entraînés dans la confusion poétique des temps mélangés. Ce présent insaisissable raconte la désorientation des périodes de crise et de transition, le trouble induit par des temporalités désaccordées. (Tiago Rodrigues)

Les taux d'intérêt et les investissements inscrivent l'économie dans une représentation du temps. En choisissant des taux négatifs, marchés et banques centrales inventent de nouveaux rapports entre présent et futur. (Pierre-Cyrille Hautcoeur)

La mémoire ne concerne pas seulement les connaissances acquises, les souvenirs ou encore les savoir-faire et les habitudes. La capacité de se projeter dans le futur et celle d'intégrer des événements nouveaux sont des composantes essentielles de la mémoire. L'observation des pathologies de la mémoire met en évidence combien celle-ci est liée à l'activité du moment présent, à nos aspirations, à nos désirs et à notre projection dans le futur. La mémoire apparaît comme une fonction qui nous permet de voyager mentalement dans un temps où passé, présent et futur s'entremêlent et s'alimentent mutuellement. (Francis Eustache)

D'un point de vue neuroscientifique, la perception du temps est une construction mentale dans laquelle l'information sensorielle se tisse avec la mémoire pour estimer la durée d'une note de musique, d'un pas de danse, d'un silence ou pour prédire quand un événement va se produire. Mais l'observation par neuro-imagerie montre que les zones cérébrales activées pour l'appréciation de la durée sont également celles de la motricité. Et si nous apprenions le temps par l'action ? (Jennifer Coull)

Pour les Étrusques le temps est cyclique. Au temps astronomique, divisé en années, jours et mois, sont associés des temps politiques et religieux. Les années peuvent prendre le nom des magistrats en charge des affaires publiques et les cités peuvent invoquer comme fondateurs des personnages de l'*Iliade* ou de l'*Odyssee*. La durée des siècles est variable, suggérant un temps comme élastique. Parfois les sacrifices humains sont convoqués afin de diviniser un défunt et de lui permettre de dépasser la mort. Différentes représentations du temps sont ainsi articulées. (Marie-Laurence Haack)

La Cerisaie, polyphonie pour la fin d'un monde

Tiago Rodrigues

Entretien avec François Hartog, Pierre-Cyrille
Hautcoeur, Tiphaine Karsenti, Clotilde Thouret

Le train est en retard! La cerisaie sera bientôt en vente. Lioubov va repartir à Paris. Le présent n'est plus. Quarante ans après la fin du servage, la dernière pièce de Tchekhov évoque la fin d'un monde et la recherche d'un avenir.

Tiphaine Karsenti : *La Cerisaie*¹, que vous présentez dans la cour d'honneur, nous incite à réfléchir aux expériences subjectives du temps, à la façon particulière dont chaque individu projette un futur. Comment les conditions historiques, sociales, politiques et économiques peuvent-elles contribuer à modeler des représentations de l'avenir?

Le théâtre peut devenir un lieu de médiation symbolique et sensible, qui révèle, expose et actualise, dans des corps et des dispositifs scénographiques et sonores, les conflits entre des perceptions différentes du temps, les affects qui sont mis en jeu dans les transitions entre un état passé et un état futur.

Deux axes, me semble-t-il, caractérisent votre travail et se retrouvent dans *La Cerisaie*. D'une part, vous menez une réflexion sur la mémoire et sur le texte comme lieu de

1. *La Cerisaie* d'Anton Tchekhov, traduction André Markowicz et Françoise Morvan, est publiée aux Éditions Actes Sud.

rencontre du passé et de son actualisation au présent. Le spectacle *By Heart*, que vous avez présenté en 2014 à Paris, était particulièrement représentatif de cette direction. Vous y évoquiez votre grand-mère, aveugle, qui vous demandait de choisir un texte à apprendre par cœur. Vous proposiez au public d'apprendre avec vous le sonnet 30 de Shakespeare. L'autre axe est un travail non canonique sur le répertoire ; il était évident dans le spectacle *Bovary*, élaboré à partir du roman de Flaubert et des pièces du procès, ou encore dans *Antoine et Cléopâtre*, créé en 2015, à Avignon, avec deux danseurs.

Ces deux axes se retrouvent et se croisent dans *La Cerisaie*, qui est un texte emblématique de la littérature théâtrale occidentale et qui met en jeu le rapport au temps, en particulier l'articulation dans la conscience subjective entre le passé et l'avenir.

Dès l'ouverture du spectacle, la scénographie que vous avez choisie met en abyme cette problématique de la confrontation des temps. En entrant dans la cour d'honneur, les spectateurs découvrent en effet un autre gradin en face de celui sur lequel ils sont assis. Il s'agit d'une sorte de miroir fantôme, puisque ce gradin est vide. Il est composé de chaises dont on peut deviner qu'elles sont les anciens sièges de la cour, dont le gradin vient d'être rebâti. Vous l'inaugurez avec ce spectacle.

Il m'a semblé qu'il s'agissait d'une matérialisation scénographique de cet enjeu central du spectacle, la transition entre un passé et un avenir, qui est aussi un enjeu pour le Festival, puisqu'il s'est doté d'un nouveau gradin et que sa direction va changer en 2023. L'histoire du Festival entre ainsi en collision avec celle des personnages de *La Cerisaie* par le biais de cette figuration concrète d'un seuil entre passé et futur.

Tiago Rodrigues : Il y a différentes couches de rapport au passé dans l'histoire de ce spectacle. Bien sûr, le rapport à

Tchekhov. L'idée de mettre en scène un texte, presque dans son intégralité, représente pour moi un défi quasi athlétique. Je suis tellement amoureux du texte, du répertoire... Comment mettre en scène le répertoire est une question centrale dans mon travail.

Il y a bien sûr le rapport à Tchekhov, à 1904, à son écriture, à toute la tradition de mise en scène et de jeu qui lui est rattachée depuis Stanislavski. Il y a aussi le rapport à l'histoire du XIX^e et du XX^e siècle. *La Cerisaie* est un épisode historique qui se passe environ quarante ans après la libération des serfs, c'est-à-dire la fin de l'esclavage en Russie. Tchekhov n'écrit pas sur les conséquences immédiates de cet épisode historique, mais sur le bouleversement qu'il a suscité. Quarante ans après, des enfants et petits-fils d'esclaves sont devenus des adultes libres, comme Lopakhine. Tchekhov est petit-fils d'esclave et fils de marchand. Lopakhine est le premier de sa famille qui peut acheter une propriété. En quelque sorte, il raconte l'histoire de Tchekhov.

Je suis le premier de ma famille à être né dans un Portugal démocratique, trois ans après la révolution. Je n'ai aucune idée de ce que cela fait de vivre en dictature, de vivre dans ce temps qui venait de finir. Pourtant, je suis né dans une société très marquée par cette période, par des lois et des normes, par des rapports sociaux. Même si ce temps-là est révolu, il constitue pour moi une référence essentielle. Toutes les personnes de mon enfance l'ont connu. Étant donné mon histoire personnelle, j'ai un rapport particulier avec *La Cérisaie*, depuis que je l'ai lue pour la première fois, il y a des années. Cette pièce m'a énormément touché, car je croyais qu'elle parlait de moi et de mon expérience. J'ai 44 ans maintenant : l'âge auquel Tchekhov a écrit cette pièce, mais aussi l'âge qu'avaient, en 1904, les personnes nées juste après l'abolition de la servitude en Russie. Ils étaient de la même génération. Je sentais qu'il y avait là une coïncidence intéressante sur le plan historique qui allait m'animer dans la création de cette pièce.

Au-delà de ces éléments historico-politiques, de l'écriture et de l'esthétique de Tchekhov, un autre élément était très important pour moi : il s'agissait de la cour d'honneur du palais des Papes et de la 75^e édition du Festival d'Avignon. Ce n'est pas tant l'histoire du palais des Papes qui m'intéressait que celle de la cour, en tant que lieu théâtral. La cour n'est pas du tout à mon échelle. Mais je fais souvent l'inverse de ce qui est attendu de moi. Ainsi, même si travailler avec des danseurs n'est pas naturel pour moi, je le fais souvent. Je suis mes désirs et je cède à l'urgence, plutôt que de rechercher la cohérence.

La cour s'impose. Elle peut être écrasante par son architecture et sa symbolique. En même temps, elle est l'équivalent de cette cerisaie, elle évoque cette maison qui représente un risque. Chez Tchekhov, il s'agit du risque de la vente aux enchères. Pour nous, il s'agit du risque de ce que symbolise la cour, cet espace que Lagarce qualifiait de luxe et d'impuissance. Ce lieu où l'on peut se rencontrer et vivre l'esprit du lieu.

Nous avons décidé de garder les fauteuils des anciens gradins de la cour d'honneur pour la scénographie. Il s'agit d'une métaphore. Ce n'est plus la cour qui vient vers nous, mais nous qui allons vers la cour. Ce n'est pas la cour qui s'inscrit dans notre spectacle, mais nous qui choisissons d'inscrire la cour et son histoire dans *La Cerisaie*.

Nous avons donc commencé à créer des liens, à créer un espace scénique ou plutôt des règles du jeu. La scénographie n'est jamais, pour moi, le grand discours dramaturgique du spectacle. Elle est cohérente avec une pensée dramaturgique, mais la vraie pensée dramaturgique est prise en charge par les acteurs. Elle est le produit des acteurs. Nous avons toujours besoin d'un espace que les acteurs peuvent habiter. Il faut que l'on saisisse qu'il y a des règles, sans pour autant qu'on les comprenne avant que le jeu ne prenne place. Les chaises ont joué ce rôle. Peu à peu, nous avons commencé nos répétitions aux Ateliers Berthier à Paris ou à La FabricA. Grâce aux

chaises, la cour nous appartenait déjà lorsque nous y sommes arrivés, elle ne nous écrasait plus. Grâce aux chaises qui appartenaient à cet espace, nous étions déjà en lien depuis longtemps avec la cour que nous découvriions.

Francis Cossu : À partir de quelle traduction avez-vous travaillé en tant que metteur en scène portugais parlant très bien le français ? Sur quel tempo l'avez-vous fait jouer ?

Tiago Rodrigues : Nous avons travaillé à partir de la traduction de Françoise Morvan et André Markowicz, qui est une partition pour la scène. Elle est un rêve de jeu, une incarnation des mots de Tchekhov. Je suis fasciné par l'intimité qu'elle entretient avec la voix et le corps de l'acteur. Elle propose plus de liberté formelle aux comédiens qu'une traduction moins proche de l'idée d'acteur. Elle m'intéresse d'autant plus que, tout au long du processus de création, j'ai cherché, avec les comédiens et l'équipe, à faire advenir le sujet de la pièce avec une certaine liberté narrative.

Francis Cossu : Chacune de vos mises en scène invite à nous débarrasser de nos habitudes théâtrales. Ici, vous nous proposez de regarder ailleurs en brisant le quatrième mur. De ce point de vue, le réalisme ne vous attire pas...

Tiago Rodrigues : Le réalisme n'est pas ma religion, mais donne des cadres ! Il m'intéresse parfois dans le jeu des comédiens, qui disposent de nombreux outils réalistes, comme la psychologie. Mais pour moi, le problème d'un comédien, qui doit gérer les complexités et les contradictions de son personnage, est plus réel et plus présent. J'aime le texte de Tchekhov pour sa poésie et son lyrisme. Retirer la convention réaliste comme moyen de mettre en scène Tchekhov est une façon d'aller à la vitalité du texte. Comme ce refus du quatrième mur, c'est un choix esthétique et politique. Parfois les conventions assignées par l'histoire

du théâtre à des textes ou des genres les tuent plus qu'elles ne les font vivre.

Clotilde Thouret : Vos spectacles se caractérisent toujours par la construction d'une relation très subtile et spécifique entre les comédiens et le public, entre la scène et la salle. Cela vient sans doute du compagnonnage avec tg STAN, de cette volonté de faire travailler les comédiens à la fois de face et de profil, pour reprendre la distinction de Denis Guénoun. Est-ce que le texte de Tchekhov et la cour d'honneur vous ont conduit à travailler différemment avec les acteurs ?

Tiago Rodrigues : Je n'avais encore jamais travaillé avec neuf des douze acteurs de la pièce. Mais j'avais déjà travaillé avec Grégoire Monsaingeon et David Geselson dans *Bovary*, et avec Isabel Abreu dans une foule de spectacles. Pour beaucoup d'autres, je les connaissais depuis quelque temps et je les admirais. Vous n'imaginez pas les frissons que j'ai ressentis en parlant à Marcel Bozonnet pour la première fois. Je pense aussi à Alex Descas, que j'adore dans tous les films de Claire Denis. Je trouvais qu'Adama Diop est un immense acteur, et j'avais vu Océane Caïraty plusieurs fois.

Il y a d'autres comédiens que j'ai rencontrés exprès pour cette pièce. Je les ai recherchés et auditionnés spécialement pour *La Cerisaie*. C'est un mélange, mais c'était très naturel, car ça a émergé du texte.

Sur les sept semaines de répétition, nous en avons passé trois à la table, à lire et à discuter. C'est pendant ces débats que plusieurs principes ont été posés. Il ne s'agit pas nécessairement de refuser la tradition de mise en scène de Tchekhov – qui n'est, du reste, pas unique. Il y a, par exemple, une source dans Stanislavski et dans le Théâtre d'art de Moscou. Parfois, il ne s'agit même plus d'une tradition, mais d'une forme de maniérisme : des stéréotypes sur l'âme slave et la nostalgie tchekhovienne. Il est vrai que Tchekhov est très nostalgique.

Chaque fois que j'ai essayé de fuir la nostalgie, elle m'a rattrapé et je l'accepte docilement, avec douceur. Pendant que je mettais la pièce en scène, j'ai eu un duel avec Tchekhov, qu'il a largement gagné. J'ai fait des promesses que je n'ai pas tenues. Je disais : « Ce sera *allegro vivace* », mais ce n'est pas du tout le cas, parce que Tchekhov a gagné. J'ai compris que quand il disait : « C'est un vaudeville, c'est de la comédie », c'était une proposition esthétique plutôt qu'une vérité. Je pense qu'il s'agissait pour lui de contrarier le drame. Cette pièce est peut-être une tragédie, mais pas un drame. Un mariage entre comédie et tragédie est plus efficace que le drame, qui enveloppe tout dans un mélange édulcorant de souffrance et d'espoir.

Avec l'équipe, nous avons découvert que de nombreux passages de la pièce avaient un goût presque élisabéthain. Elle comporte des adresses au public, des informations ouvertement destinées à l'assemblée du théâtre aussi bien qu'aux personnages. Tchekhov connaissait bien la machinerie théâtrale. Il n'aurait pas écrit sa pièce comme ça, il n'aurait pas dit qu'elle doit être traitée comme un vaudeville de manière presque musicale, s'il n'avait pas été prêt à se confronter à ce rapport direct au public.

La pièce a aussi un côté symbolique, presque à la Maeterlinck, avec des moments de symbolisme appuyé, des décalages, voire des incohérences, temporels. On peut évoquer le décalage entre la lumière et l'heure, le bruit. Je pense que Tchekhov essayait de taquiner Stanislavski, qui était obsédé par les bruitages réalistes. Dans *La Cerisaie*, il décrit un bruit que même les personnages de la pièce ne parviennent pas à identifier. Le bruit est présenté comme une corde qui se casse, ou encore une sorte de héron.

D'une certaine manière, Tchekhov écrit sa dernière pièce comme une pièce de transition, une pièce où il essaie de faire fi des conventions attachées à son théâtre. Lorsqu'on lit les didascalies, on se rend compte cependant que ce n'est pas le cas. Je trouvais qu'il était intéressant d'explorer cet espace

poétique avec les acteurs. En m'imaginant la cour d'honneur, je pensais que ce côté élisabéthain et les mystères symbolistes de la pièce méritaient d'être soulignés. Ils devaient gagner plus d'espace dans le contexte réaliste de la pièce.

Je voulais rapprocher *La Cerisaie* de nous, de 2021, regarder la pièce avec les yeux de notre temps, pas avec des yeux d'historien.

Lorsque nous créons des pièces qui se passent dans le futur – des œuvres dystopiques, par exemple –, nous parlons du présent et d'un processus historique. Nous parlons de l'avenir pour signifier quel peut être le développement de notre présent. Cela nous permet d'examiner notre présent. Et lorsque nous traitons du passé, encore une fois, nous parlons du présent. On fait de l'archéologie. Nous recherchons ce qui peut nous servir chez Tchekhov ou bien dans les mythes. Il me semble intéressant de profiter des voix et des regards du présent, qui sont beaucoup plus divers que ceux du passé. Il s'agit par exemple d'avoir la possibilité de dire : « Je suis né en démocratie », en faisant la différence entre la démocratie et la dictature. Nous avons la possibilité de regarder la pièce avec ce point de vue historique, parce que nous avons vécu d'autres choses. La diversité des regards et des pensées que nous pouvons avoir aujourd'hui est extrêmement intéressante pour moi.

Pour monter cette pièce, je suis parti du principe que nous étions un groupe d'êtres humains en 2021. Nous devons profiter de nos opinions et de nos expériences personnelles pour nous exprimer à propos de ce texte de 1904. J'ai fait de mon mieux pour créer une sorte de lien entre tous ces regards individuels. Au tout début, j'ai fait cette pièce à cause des acteurs. À la fin, je l'ai faite pour le contact avec le public.

François Hartog : Il n'y a pas que la nostalgie dans *La Cerisaie*, comme vous le montrez d'ailleurs. Il y a aussi une ouverture sur l'avenir, une certaine forme d'espérance,

qui est représentée en particulier par Anya, qui dit : « Une nouvelle vie commence. »

Si l'on regarde *La Cerisaie* du point de vue du rapport au temps, c'est un texte d'une richesse fabuleuse. On peut le lire comme la rencontre entre deux régimes d'historicité. D'un côté, un ancien régime, où le passé est la catégorie prédominante : on commence par se tourner vers le passé quand on veut agir, la tradition et l'exemplarité du passé dominant. De l'autre, un nouveau régime d'historicité, marqué par la prépondérance du futur, dans lequel l'avenir commande. La pièce est une forme de transition entre ces deux régimes d'historicité.

Chez Tchekhov, cette transition est incarnée par le chemin de fer. On prend le train et on arrive : Lopakhine s'en va tout le temps à Kharkov. Le chemin de fer représente la modernité : il a symbolisé très fortement, au XIX^e siècle, une révolution dans la condition humaine.

La transition entre ces deux régimes d'historicité se fait sur le mode d'un basculement, marqué par la vente de la cerisaie, qui appartient à l'ancien régime d'historicité.

Les personnages de *La Cerisaie* sont comme les couples des tableaux de David Hockney qui ne se regardent pas, qui sont toujours dans le décalage temporel et dans le quiproquo. Ils ne se parlent pas : l'un dit, l'autre ne l'écoute pas, parle d'autre chose, etc.

Le moment qui précède la vente de la cerisaie est un temps suspendu, un arrêt du temps dans lequel le présent s'installe, lourd, marqué par la soirée où la musique traîne, où les gens essaient de danser mais dansent avec leur ombre, dans leur solitude. C'est un présent sans projet possible. Mais autour, le temps moderne va son cours. Il y a la ville, il y a Kharkov, il y a les allers-retours de Lopakhine qui, lui, fait travailler le temps pour faire de l'argent.

Trofimov, l'éternel étudiant, le monsieur mangé aux mites, a la vision du futur. Il voudrait être dans le régime moderne d'historicité, mais il n'y arrive pas. Il dit : « Regarde,

on va y aller, en avant, la lune, etc. » Pour lui, c'est presque sur le mode de l'utopie, parce qu'il sait qu'il ne sera pas véritablement du voyage. Mais il y a une perspective.

À l'opposé, il y a le vieux majordome Firs, pour qui le temps s'est arrêté avec la fin du servage. Il dit que, depuis ce moment-là, il ne vit plus.

On a donc le déploiement d'un arc temporel, d'un côté Firs, de l'autre côté Anya, au milieu, Lopakhine – qui va de l'un à l'autre – et Lioubov. Celle-ci n'arrive pas à se détacher du passé, elle est marquée par la mort de son fils, que pourtant elle voudrait oublier. Elle le dit : « Si je n'arrive pas à oublier, cela ne va pas, je ne peux pas continuer. » Mais elle oscille entre un passé qu'elle ne peut pas oublier et un futur dont elle sait qu'il est un échec. Son départ pour Paris est un moment extrêmement dramatique. À sa fille qui lui dit « au revoir, tu vas revenir », elle répond : « Oui, oui, bien sûr. »

À la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, la Russie a connu un passage d'un régime d'historicité à l'autre, qui est semblable à celui de la France au moment de la Révolution.

Depuis plusieurs décennies, nos sociétés aussi sont dans une crise du temps moderne qui se traduit de deux façons. Tout d'abord, par le surgissement de ce que j'ai appelé le « présentisme », c'est-à-dire un futur qui perd de sa force d'entraînement, de sa force de conviction, pour laisser place à un présent trop présent. Il n'y a plus de futur radieux, porté par le progrès et conduisant à l'émancipation, idée qui a marqué une grande partie des XIX^e et XX^e siècles, notamment avec le marxisme.

Cette crise du temps moderne, dont on a pris conscience à la fin des années 1960 et au début des années 1970, voit non pas un retour à l'ancien régime d'historicité, mais une prépondérance de la catégorie du présent. Non seulement il faut vivre avec son temps, mais il faut vivre au présent, il faut être au présent. Cela s'accompagne de transformations technologiques liées à la révolution de l'information et à la

domination du capitalisme financier. Mais ce sont aussi les années de la mémoire. Ce tournant mémoriel s'est propagé selon des rythmes différents suivant les pays. Si les massacres de la Première Guerre mondiale ont joué un rôle dans l'émergence de cette attention à la mémoire, c'est surtout l'extermination des juifs qui a contribué à son déclenchement. Depuis 1945, croire que le temps moderne est porteur d'un progrès de l'humanité n'est plus possible. On assiste à une dissociation entre progrès technologiques et progrès de l'humanité, un découplage des deux significations de progrès.

Or, ce présentisme – ce présent qui fabrique à chaque instant le passé et le futur dont il a besoin – va lui-même se trouver mis en question de deux façons. La première, qui a émergé dans les années 1980, est l'économie médiatique : avec la révolution de l'information, on est passé à l'instantanéité – le moment présent est le seul repère. Il y a, dans ces transformations, des gagnants et des perdants. Les gagnants, dans le présentisme, sont ceux dont on valorise la flexibilité : mobilité, flexibilité, adaptabilité. Le migrant est une figure emblématique du perdant, qui est dans un présent dont il ne peut pas sortir, coincé dans un projet qui lui est totalement fermé. Les chômeurs sont un peu dans la même position.

À partir des années 2000, une autre mise en cause a émergé, liée à ce que l'on a très vite appelé l'anthropocène. L'anthropocène est cette prise de conscience que l'humanité, comme espèce, est devenue une force géologique. L'humanité inscrit son empreinte dans les couches de la géologie, cette ère nouvelle, anthropocène, se substitue à l'holocène.

Avec le présentisme, il n'y a pas de futur, ou alors il est dans la seconde d'après. Le présentisme se trouve presque fracassé par l'arrivée de cette nouvelle représentation de la planète comme anthropocène, nous obligeant à tenir compte d'un futur immense, qui est sans commune mesure, qui est incommensurable, au sens propre du terme, avec les temporalités auxquelles nous sommes habitués, avec celles que

nous avons fabriquées à notre usage, qui sont celles du temps moderne et qui se comptent en siècles.

Dans ce paysage déjà bouleversé par une temporalité désaccordée, l'anthropocène introduit un temps inédit. On connaissait le temps de la géologie, mais c'est une nouveauté que d'avoir à nous y confronter, puisque nous l'avions, à partir du XVIII^e siècle, mis de côté. Le covid correspond au surgissement d'un temps qui relève du *kairos*, un *kairos* négatif, bien entendu, qui, en faisant brutalement irruption dans le *chronos*, a conduit, dans nos sociétés, à la suspension du *chronos*.

Le covid et les confinements ont aussi signifié un présent qui s'installe, qui dure. Les jours passent et le présent demeure. Ce temps arrêté a, toutes proportions gardées, quelque chose d'équivalent au jour qui précède la vente de la cerisaie. La réouverture du temps serait la sortie de la crise du covid.

Tiago Rodrigues : Vos propos m'évoquent plusieurs discussions que nous avons eues pendant la préparation du spectacle. La pièce commence par un train qui est en retard. L'avenir est en retard, ou bien le progrès. Cela rime avec Trofimov, qui affirme ensuite : « Nous avons deux cents ans de retard. » Il n'y a pas de scènes dans *La Cerisaie*, mais le premier acte de la pièce commence par l'annonce que la cerisaie sera bientôt en vente. Il est fait état d'une pression économique, d'enchères publiques et de dettes. Il y a plusieurs repères temporels : la dette représente une forme de comptage du temps. Lopakhine affirme qu'il reviendra très bientôt, et son retour au deuxième acte permet de savoir combien de temps s'est écoulé. Nous savons aussi combien de temps nous sépare encore des enchères. Le troisième acte se déroule le jour des enchères, à la fin du compte à rebours. À partir du moment où la vente de la cerisaie est annoncée, le temps s'arrête. Quand le quatrième acte s'ouvre, il reste quarante minutes pour prendre le train. Une autre tempo-

ralité se déclenche. Dans la pièce, le compte à rebours est permanent et explicite. Le temps rattrape toujours les personnages.

Nous nous sommes rendu compte que le dialogue de la pièce portait sur l'utile et l'inutile. Si la cerisaie n'est plus productive, cela signifie qu'elle est désormais inutile. Elle devient de l'ordre du beau, du passé et de la mémoire, presque de l'abstrait. Elle est encore là, alors même qu'elle n'est plus. Il s'agit de quelque chose qui a dépassé son temps. La validité de ce lieu a pris fin, alors que l'idée de ce lieu existe encore.

Il y a, par ailleurs, un rapport à l'inutilité dans l'avenir, et pas seulement dans le passé. L'utopie trofimovesque a permis à *La Cerisaie* d'être jouée sous Staline, car il était possible de jouer Trofimov de façon que la représentation de la pièce fût acceptable. Cette utopie de Trofimov est marquée par une sorte d'inutilité de l'avenir.

L'utile de l'avenir, quant à lui, correspond à la proposition de Lopakhine de tout raser et de transformer la cerisaie en lotissement pour datchas. Ce personnage est trop souvent associé à une notion simpliste de capitalisme et de profit, alors qu'il soulève aussi des questions de démocratie ou d'ascension sociale. J'ai beaucoup de tendresse pour Lopakhine. Je serais capable de me battre pour Lopakhine. Je ne le défends pas, je ne suis pas d'accord avec lui, mais je l'adore.

La notion d'utile dans le passé est également très intéressante. Firs nous informe que la cerisaie était productive et qu'il y avait de l'argent. On y vendait les meilleures cerises. Le passé ne se limite pas à la beauté, à la tradition, à la nostalgie de quelque chose qui n'est plus ou qui est de l'ordre du théorique. Le passé est aussi un ordre économique qui marchait, mais qui ne fonctionne plus. Pendant toute la durée de la pièce, on a l'impression de regarder l'orchestre du *Titanic*. On est dans ce lieu luxueux complètement brisé, où les gens se noient, mais où l'orchestre continue de jouer. Ce sont des gens qui dansent sans musique. Le présent est

presque immatériel, parce que les personnages ne savent pas comment y prendre place. Il s'agit d'un présent qui n'est plus, coincé entre le passé et l'avenir.

L'absence d'un vrai présent nous a permis de nous extraire de tout jugement moral sur les personnages. Nous ne sommes pas en position de dire que Lioubov est trop indolente. Nous ne pouvons pas affirmer qu'il s'agit d'une aristocrate qui se fiche de l'argent et qui mérite d'être critiquée. Lioubov se trouve entre deux temps, mais également dans le temps du fantasme et du deuil. Elle est déjà dans une autre dimension, à moitié morte et mystique. Il y a un côté transcendantal dans le dessein de Lioubov. Au-delà de la chronologie, une autre compréhension du temps se dessine. Cela nous a réellement permis de trouver des défauts et des qualités aux personnages, sans pour autant qu'ils soient érigés en enjeux.

La véritable bataille est une bataille du temps, de l'utile et de l'inutile, du passé et de l'avenir. C'est sur ces sujets que nous avons travaillé, en défendant autant que possible chaque personnage et chaque acteur, avec leurs qualités et leurs défauts. C'est le contexte temporel et géographique – la cerisaie – qui est le véritable protagoniste. Le bouleversement social et temporel se trouve au premier plan. Comme d'habitude, chez Tchekhov, les personnages et leurs dilemmes digèrent le contexte : ce sont les gens que nous observons, face à ce grand bouleversement social.

François Hartog : Vous dites à propos de la cerisaie qu'il y a un moment où elle a été en phase avec son temps, lorsque les cerises se vendaient. Firs se souvient que ça se passait comme ça, mais qu'on a oublié la recette. Ce temps est donc révolu.

Vous avez indiqué qu'il s'agissait de la dernière pièce de Tchekhov, qui est mort quelques mois plus tard. Il lui a fallu quarante ans pour l'écrire. Quarante ans après l'événement qui est le marqueur principal de la pièce, c'est-à-dire l'abo-

lition du servage, et la possibilité de créer une œuvre qui prenne ce sujet à bras-le-corps.

Dans un registre différent, il a également fallu beaucoup de temps à Tocqueville pour écrire *De la démocratie en Amérique*. Une quarantaine d'années ont été nécessaires pour rendre compte, à travers son voyage en Amérique, de la Révolution française. Là aussi, pour donner la théorie du régime moderne d'historicité en marquant la manière dont l'ancien s'était effondré.

Pierre-Cyrille Hautcoeur : La cerisaie n'est pas seulement une maison, mais également une exploitation, un lieu de production de richesses, le symbole d'une économie.

La pièce traduit une transition entre deux régimes économiques, deux régimes de propriété, deux régimes de richesse et deux régimes de dette. Dans l'ancien régime, la terre n'est pas une propriété mais un apanage, les travailleurs, non des salariés mais des serfs (ce qui explique, en passant, pourquoi on pouvait alors gagner de l'argent en produisant des cerises). Dans *La Cerisaie*, il n'est jamais question, pour la propriétaire, de rembourser la dette. Cela n'est même pas concevable. Lioubov veut certes payer les acomptes : le terme « acomptes » est répété à maintes reprises. C'est son seul souci : « faire tenir ». C'est une caractéristique de la dette nobiliaire ou royale de l'ancien régime, un monde où l'on devait tenir son rang, non se soucier d'efficacité économique. Les personnes qui naissaient nobles non seulement pouvaient se permettre d'agir ainsi mais devaient même le faire pour marquer leur rang. Le reste de la société était soumis à ce fonctionnement, ne pouvait développer d'autres comportements que dans les interstices. Dans le nouveau régime, au contraire, l'ordre bourgeois triomphe, qui exige d'utiliser efficacement l'argent pour gagner plus d'argent, et qui soumet même la terre et le travail à cette règle, comme le dira Polanyi. Mais dans un monde changeant, l'incertitude n'est plus ignorée et se traduit par la

volatilité du prix de l'argent. Lopakhine représente ce nouveau régime, un régime dans lequel le temps c'est de l'argent, où l'acteur économique doit gagner plus que l'intérêt, courir plus vite que le temps-argent, un régime aussi où le bourgeois accède au droit de propriété inattaquable, dont la noblesse avait auparavant le privilège, mais assorti du risque de « l'entreprise ».

Il me semble que nous entrons aujourd'hui dans un troisième régime. Mon propos rejoint donc celui de François Hartog. Il s'agit d'un régime où le temps futur vaut autant que le présent. Aujourd'hui, nous ne déprécions plus le futur, les taux d'intérêt sont nuls pour l'épargnant ordinaire, très faibles pour les investissements nécessaires face aux crises financières ou environnementales, peut-être parce qu'il s'agit de la condition de notre survie. Il s'agit d'un moment radicalement nouveau. Il émerge depuis très peu d'années et s'éloigne de ce que nous avons connu auparavant. Il ne garantit pas pour autant que nous échapperons à l'apocalypse climatique, qui amène dans nos mémoires la résurgence des angoisses de l'an mille.

Confronté dans ma réflexion contemporaine à cette hypothèse d'une nouvelle transition de régime de la dette et du temps, je me demandais si vous aviez aussi cherché à relier la transition vécue par les personnages de *La Cerisaie* à une transition plus actuelle, et ce que vous vouliez nous dire d'aujourd'hui ?

Tiago Rodrigues : La dimension de la propriété terrienne et de l'écologie sous-tend notre réflexion. Les notions de rapport à la terre et à la propriété peuvent sembler très anciennes, mais sont aussi un peu la clé pour l'avenir.

Chez Tchekhov, l'idée d'avenir est liée à la terre et à la propriété. L'exploitation agricole est liée à une notion d'appartenance. Lioubov répète plusieurs fois qu'elle préfère être vendue avec la cerisaie. Lopakhine, quant à lui, met en avant le fait que le domaine et sa terre appartiennent à la famille.

L'histoire de Lopakhine est également liée à Lioubov, qui l'a éveillé en le laissant entrer pour la première fois dans la chambre des enfants, lorsqu'il était jeune. Ce moment où il a pénétré dans la maison des maîtres, dans laquelle son père et son grand-père n'étaient jamais entrés, est, je crois, ce qui a déclenché pour lui la possibilité d'une ascension sociale.

Pierre-Cyrille Hautcoeur : Pourquoi n'épouse-t-il pas Varya ?

Tiago Rodrigues : Il s'agit là de l'un des mystères les plus importants de la pièce. Nous avons eu des batailles intenses sur le sujet, au sein de la troupe. Certains défendent l'idée qu'il s'agit d'une question sociale. Je ne suis pas d'accord. L'une des thèses défendues est que Lopakhine considère que Varya est la fille adoptive de Lioubov, elle n'est pas une vraie aristocrate et il ne souhaite donc pas l'épouser. Ou alors, il est possible que Lopakhine pense que cette union le ferait entrer dans la famille, alors qu'il est 100 % moujik. Il peut faire certaines choses, mais pas accéder à ce statut. De mon côté, je crois plus à la question de l'intime. J'ai presque toujours choisi l'analyse politique de la pièce pour nous nourrir dans les choix de mise en scène et de jeu, mais pas ici. Même si l'on ressent la complicité des deux personnages, je crois que ces deux êtres sont incapables de partager leur intimité. C'est le choix psychologique, que je n'ai pas trop exploité dans la mise en scène.

Nous avons longuement échangé au sujet de la politique de la pièce et de l'idée d'ascension sociale. Je pense par exemple à Yasha. Tout le monde le déteste. Moi, je le connais très bien. J'ai grandi en banlieue, je connais une dizaine de Yasha et je les respecte. Des arrivistes sans scrupule ? Je comprends d'où ça vient. Je déteste cela, mais je le respecte. Je peux défendre Yasha, et j'ai essayé de le faire du mieux que j'ai pu. J'ai souhaité lui enlever son image de macho. Pourquoi ne pas mentir trois ou quatre fois ?

Pourquoi ne pas condamner Firs, qui mourra de toute façon, pour pouvoir aller à Paris? Je ne le ferais pas, mais je comprends ce grand espoir. Il fait fi de tout scrupule pour rattraper un avenir rêvé. Je le comprends.

Chez Tchekhov, les dettes concrètes et explicites sont omniprésentes. Cependant, à un moment donné, Trofimov parle d'une dette historique. Il s'agit de la dette liée à l'exploitation de tous les gens qui sont aujourd'hui libres; il l'évoque quand Anya avoue pourquoi la cerisaie lui semble être aussi belle. La phrase d'Anya explique en quoi la cerisaie était néfaste.

Cette dimension historique est à mettre en parallèle avec la dette économique et financière. Il y a le temps de la dette historique et le temps de la dette financière. La capacité poétique de Tchekhov est considérable.

Question de la salle : N'est-il pas tout simplement possible que Lopakhine n'ose pas? La raison n'est peut-être pas juste politique, mais dans une interaction entre l'intime et le statut. Il n'ose pas et se dit que ça ne marchera pas. Peut-être pense-t-il qu'ils sont trop différents et qu'il l'aime trop pour lui imposer cet échec.

Tiago Rodrigues : Je pourrais être d'accord avec vous, à condition de mettre cette affirmation au pluriel. Ils n'osent pas, tous les deux. Le portrait de Varya dressé par Tchekhov lui donne parfois l'allure d'une personne qui pleurniche trop, qui est faible. Cependant, c'est l'organisatrice de tout. Océane joue Varya avec une puissance et une présence athlétique. Nous avons cherché à créer une Varya forte, pour que des paroles telles que « Je ne peux pas lui demander sa main moi-même » semblent juste être de simples expressions et pas des problèmes. C'est elle qui décide de mettre fin à la contrainte, à l'embarras de ce moment assez frustrant du quatrième acte, lorsqu'elle dit : « Il fait froid, mais d'ailleurs notre thermomètre est cassé. » La possible scène des fiançailles s'arrête ainsi.

Je suis d'accord avec l'idée qu'il est question de ne pas oser, pour plusieurs raisons. Néanmoins, nous avons trouvé tellement de mystères dans la pièce : les détails et les choix des personnages, ce genre d'événements... Nous nous sommes dit qu'il serait intéressant d'essayer de les comprendre, sans pour autant offrir une solution au public. Notre objectif est plutôt de proposer une traduction du mystère. Comment conserver le mystérieux de la pièce sur scène ? Le sujet dont il est question est encore, pour moi, l'un des mystères de la pièce. Ce pourcentage de mystère dans les pièces et les personnages constitue, selon moi, les épices du chef-d'œuvre.

Question de la salle : Les moments musicaux, que l'on peut qualifier de « récitatifs », font penser aux récitatifs des pièces antiques et à la dramaturgie de ces dernières. Ces récitatifs viennent impliquer le spectateur dans la temporalité des changements : changement de société, changement de perception d'un avenir qui n'est pas tangible au début. Au fil de la pièce, et surtout avec la vente de la cerisaie, cet avenir devient tangible.

Tiago Rodrigues : La mise en scène permet de rajouter le présent. Je ne parle pas du présent en tant qu'idée mais du moment présent qui nous rassemble tous au théâtre. Pour moi, les choix de mise en scène qui ne sont pas des réponses au texte, à la dramaturgie, sont toujours des passerelles vers le public. Ils renforcent l'idée du présent, l'idée d'appartenir à l'assemblée du théâtre.

Ce que vous appelez des récitatifs, les adresses au public des acteurs, à plusieurs endroits de la pièce, la musique, les changements de scène... Pourquoi tout le monde se trouve-t-il toujours sur scène, à vue ? Sans pour autant faire un grand effort pour casser l'illusion, sans refuser aux acteurs la possibilité d'avoir recours à des outils psychologiques d'illusion et de composition, ces choix permettent de créer des règles et

de nous rappeler que nous sommes en train de jouer. Il s'agit vraiment d'un jeu. Nous sommes à la cour d'honneur, à Avignon, en juillet 2021. Nous sommes ensemble pour partager ce moment-là.

J'essaie de faire en sorte que la mise en scène, la direction des acteurs et le vocabulaire de jeu des comédiens demandent doucement au public de s'impliquer. J'évite l'illustration pour aller plutôt vers l'évocation, en demandant au public de se montrer solidaire et d'ouvrir son imagination.

Question de la salle : Votre distribution est multiculturelle. Comment avez-vous pensé cette distribution-là, dans le contexte français, par rapport au poids du passé en France, à l'histoire coloniale et à la cour d'honneur ?

Tiago Rodrigues : Je l'ai pensée comme une chose normale, parce que c'est possible. J'ai cherché les comédiens avec lesquels je voulais travailler *La Cerisaie*. Ce qui était vraiment singulier pour moi, c'est que je voulais les trouver au moment de vraiment monter *La Cerisaie*. Très tôt, j'ai abandonné l'idée de réécrire, d'interférer, d'introduire d'autres textes.

J'avais l'avantage – mais c'était inédit pour moi – d'avoir une distribution qui s'imposait. Généralement, je rassemble une troupe avant d'écrire pour elle. Normalement, mon choix d'inviter David Geselson pour une pièce me conduit à une forme d'écriture, à inventer un texte pensé précisément pour lui. Mais ici, Tchekhov avait déjà fait le travail. Je devais penser à qui pouvait jouer quoi. Cette diversité ethnique dans la pièce est juste une conséquence. Cela n'a jamais été une raison. Adama Diop est un homme noir né au Sénégal. Pour moi, le fait qu'il joue Lopakhine est tout aussi normal que le fait qu'Isabelle Huppert, née en France, joue Lioubov qui est russe.

Je suis conscient du fait que chacun de ces choix déclenche des lectures dramaturgiques. Cependant, le choix de la dis-

tribution n'est pas une clé dramaturgique en soi pour la totalité de la pièce. Bien sûr, je suis très conscient que lorsque Isabelle Huppert touche le mur de la cour d'honneur et dit : « Ces murs en ont tellement vu, je me sens encore petite », on lit des choses parce qu'il s'agit d'Isabelle à la cour d'Avignon, en France. Lorsque Adama Diop, né au Sénégal et premier de sa famille à avoir obtenu la nationalité française et à pouvoir vivre et travailler en France, dit : « J'achète le lieu où mon père et mon grand-père étaient esclaves », on lit des choses immenses de notre histoire collective et coloniale. Ce n'est cependant pas la clé dramaturgique de la pièce.

Pour faire le parallèle, c'est comme si je jouais Roméo à mon âge. Je ne serais pas plus cohérent dans ce rôle à 24 qu'à 44 ans. Enfin, il est clair que je ne suis pas un Roméo. C'est comme Ian McKellen qui joue Hamlet à 82 ans. Il est l'un des grands acteurs shakespeariens, mais le fait de jouer ce rôle à son âge crée un décalage. Je suis sûr qu'on lira, dans cet Hamlet, des choses parfaitement surprenantes. Parfois, on va juste confirmer ce qu'a écrit Shakespeare. Chez Isabelle et Adama, je pense que l'on peut se dire : « Quelle originalité ! » J'ai vu un passé colonial, une ascension sociale. Mais en même temps, je trouve qu'Adama, en disant ces mots-là, dit exactement ce qu'a écrit Tchekhov pour Lopakhine. Quand on voit Isabelle dire : « Ces murs en ont tellement vu », je pense que Tchekhov a aussi écrit ces paroles pour elle.

Francis Cossu : Pourquoi monter *La Cerisaie*, et précisément aujourd'hui ? En quoi cette pièce, qui mélange les genres et les temporalités, parle-t-elle à notre époque ?

Tiago Rodrigues : Tous mes projets naissent de rencontres avec des personnes. Même si je désire monter un texte ou traiter un sujet, mettre en scène commence toujours par l'envie de travailler avec quelqu'un. Pour *La Cerisaie*, tout a commencé à Lisbonne par une conversation avec Isabelle Huppert. Nous nous connaissions depuis peu, mais l'envie

de travailler ensemble s'est nouée rapidement. Je cherchais à mettre en scène un texte existant, ce qui n'est pas mon habitude, car le plus souvent j'écris mes pièces. Je lui ai parlé de Tchekhov, qu'elle n'avait, à ma grande surprise, jamais joué. *La Cerisaie* est apparue comme l'œuvre la plus pertinente pour parler de notre époque, et la complexité du personnage de Lioubov convenait parfaitement à Isabelle Huppert.

Lioubov Andréïevna Ranevskaïa est une héroïne tragique dans un drame comique. Comme les grands personnages tragiques, elle n'a plus « aucun espoir à espérer », alors que les autres personnages en sont encore nourris. Tous comprennent que les années qui s'annoncent seront très différentes de celles qu'ils ont connues jusque-là. Ils pensent qu'ils peuvent encore être sauvés. Mais pas Lioubov. Absolument radicale dans sa nostalgie, dans sa mélancolie, elle maintient sa position tout au long de la pièce et fait ses adieux à son enfance, à son époque, au monde. Mais il s'agit d'un masque tout droit sorti du nuancier de Tchekhov. Cette aristocrate sourde aux clameurs de la ruine, tragique prisonnière d'un monde disparu, est l'agent du changement autant qu'elle en est la victime. Je crois même qu'à sa façon de survoler les événements, avec cette aliénation propre aux héroïnes tragiques, elle sait déjà tout de la pièce qu'elle habite. Lioubov sait que le dénouement est inévitable, comme si elle avait épié ce qu'écrivait Tchekhov par-dessus son épaule. Son histoire et sa perte doivent avoir lieu pour que la grande histoire puisse advenir.

Les autres protagonistes, eux, sont encore pétris de contradictions, de doutes. Ils ont des désirs, des envies, alors que Lioubov est déjà au-delà de cette confusion créée par ce début du XX^e siècle en pleine mutation. Ces personnages vivent effectivement dans des temporalités différentes, dans une sorte de confusion poétique des temps mélangés. Il y a ceux qui vivent la fin de leur histoire, comme Gaïev, le frère de Lioubov, aristocrate décadent, obsédé par la beauté du

passé. D'autres, comme Lopakhine et son projet de racheter le domaine aux enchères, font des projets d'avenir, rêvent à une économie vibrante. Ils rêvent, comme Yasha, le jeune valet de Lioubov, qui a pour ambition de s'accomplir pour lui-même et par lui-même. Ils vivent une époque confuse, en pleine mutation, qui va précipiter l'ancien monde féodal dans la société moderne, forcément capitaliste et, un jour peut-être, démocratique.

En 2018, j'aurais très probablement eu une autre lecture de la pièce. Maintenant, elle me sert à parler de la confusion des esprits face à l'incertitude de l'avenir, face à ce mélange de cruauté et de violence, d'espoir et de beauté, qui est au cœur des grands changements historiques que vivent les personnages, ce qui, selon moi, est le sujet principal de la pièce. Monter *La Cerisaie*, c'est parler de femmes et d'hommes persuadés de vivre ce qui n'a jamais été vécu. C'est traiter un moment historique inédit. C'est aborder les douleurs et les espérances d'un monde nouveau, que personne ne peut encore comprendre. C'est nous regarder.

Francis Cossu : Quelle est la part de l'inspiration musicale dans votre mise en scène ?

Tiago Rodrigues : *La Cerisaie* est une polyphonie complexe. On dit souvent que cette pièce est chorale, mais Tchekhov a construit une choralité tout à fait particulière et subtile, constituée de soli. Tout se passe comme si chaque chanteur du chœur interprétait son propre solo et que ces soli réunis produisaient le chœur. Je pense d'ailleurs que chaque solo doit être joué à pleine puissance pour que le chœur fonctionne. La distribution reprend cette idée de vivacité, de diversité des voix. Elle résonne à travers la diversité culturelle des comédiens et musiciens réunis autour d'Isabelle Huppert. Des acteurs d'âges, de pratiques et de pays différents.

Formellement, la pièce est découpée en actes encadrés par des didascalies mais dépourvus de scènes. Chaque acte est

constitué d'une succession confuse d'événements qui pourraient se dérouler à peu près en même temps. J'ai cherché à souligner cette confusion structurelle, qui touche à la fois le déroulement des événements, les personnages et les temporalités, plutôt que d'obéir à une organisation héritée des contraintes imposées aux textes par le fonctionnement du Théâtre d'art de Moscou, au début du XX^e siècle. J'ai monté *La Cerisaie* en gardant toujours à l'esprit cette liberté inhérente au texte. Cela m'a permis de sortir parfois de la stricte chronologie textuelle. Le monde de la pièce change plus vite que le corps des personnages, car les événements se précipitent presque au-delà de leur contrôle. Nous avons donc travaillé à partir d'une instabilité associée à un mouvement perpétuel, à partir de cette idée d'un temps qui échappe, qui ne permet pas de trouver de solution.

J'ai toujours pensé que *La Cerisaie* parlait de la fin. D'abord en tant que lecteur, étudiant de théâtre, puis en tant qu'artiste, j'ai toujours considéré la dernière pièce de Tchekhov comme une œuvre sur la fin des choses, la mort, les adieux. J'avais tort. *La Cerisaie* est une pièce sur la fin d'un monde, mais la fin suppose de nouveaux débuts. À la place où je suis aujourd'hui pour observer *La Cerisaie*, je suis certain qu'elle traite de l'inexorable force du changement.

Francis Cossu est journaliste.

Les taux d'intérêt, mesure du rapport social au futur

Pierre-Cyrille Hautcoeur

Pour un historien économiste, *La Cerisaie*, c'est la fin du monde dominé par la propriété foncière, plus encore par le pouvoir terrien, et c'est la prise de pouvoir du capitalisme, celui des commerçants et des industriels dont le nombre augmente considérablement dans la Russie du tournant du XX^e siècle. Les bourgeois vulgaires prêtent aux nobles prodigues, mais désormais peut survenir un jour où ces derniers, surendettés, devront vendre leur fief et perdre leur statut ; le tournant dépasse les individus qui l'incarnent, ce qui rend la pièce à la fois drôle et tragique.

Je propose l'hypothèse que, comme les personnages de *La Cerisaie*, nous vivons aujourd'hui une rupture majeure à une échelle multiséculaire, une rupture si importante qu'elle peut se comparer aux régimes d'historicité de François Hartog¹. Cette rupture est encore incertaine et seul le futur confirmera – ou non – la validité de cette hypothèse. Elle peut se résumer à une chose : l'affaissement historiquement sans précédent des taux d'intérêt.

Les taux sur l'Obligation assimilable du trésor (OAT) à dix ans, dont les émissions représentent, en France, une grande partie de la dette publique, sont passés sous les 1 % en novembre 2014 et sous les 0,1 % en août 2016. Ils n'ont pas dépassé 0,25 % depuis, malgré les cris d'orfraie sur la

1. François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003.

reprise possible de l'inflation, et la France a emprunté en juillet 2021 à trente ans à 0,918 % (5 milliards d'euros effectivement empruntés, alors que 25 étaient offerts par les souscripteurs). En juillet 2020, l'OAT américaine à dix ans a atteint un minimum historique de 0,5 %. Au Japon, le même taux est inférieur à 1 % depuis mars 2012 et n'a pas dépassé 0,125 % depuis début 2016, atteignant à de multiples reprises des taux négatifs. En Allemagne, il est inférieur à 2 % depuis août 2011, à 1 % depuis septembre 2014, négatif depuis plus de deux ans.

Ces faits parmi beaucoup d'autres suggèrent que nous sommes entrés dans une ère nouvelle en matière de taux d'intérêt, donc de crédit et de rapport entre passé, présent et futur.

Je voudrais mettre en perspective ce changement de monde et la rupture que, je crois, nous vivons, avant de présenter les explications qui sont discutées entre économistes et de conclure sur les enjeux essentiels de ces discussions.

LES TAUX D'INTÉRÊT COMME MESURE DE NOTRE RAPPORT AU FUTUR

Quelques précisions techniques s'imposent tout d'abord. Les taux d'intérêt de marché sont une mesure – institutionnalisée et socialisée, donc forte – de notre rapport financier au futur : ils le résument et le chiffrent. Si, comme l'héroïne de *La Cerisaie*, nous déprécions le futur, préférant les fêtes présentes (ou la prodigalité aristocratique) au point d'emprunter sans compter, nous sommes prêts à payer un intérêt élevé pour avoir plus d'argent immédiatement. Ceci implique qu'en contrepartie nous nous engageons à rembourser davantage dans le futur. Et pour nous faire épargner il faut nous promettre beaucoup dans le futur, ce que résument ces taux élevés. Inversement, des taux bas signifient que

nous sommes prêts à abandonner beaucoup aujourd'hui pour nous assurer de revenus suffisants dans le futur. Si les prix des obligations (des créances assurant un intérêt futur donné) montent, c'est que l'on est prêt à payer plus cher une obligation rapportant cet intérêt fixé. Cela veut dire que sa détention va rapporter moins (en pourcentage de son prix d'acquisition), et donc que le taux d'intérêt du marché baisse. Autrement dit, quand les taux d'intérêt baissent, les prix des créances augmentent, parce que l'on est prêt à payer plus cher une obligation portant un taux plus élevé que celui auquel on peut prêter aujourd'hui. Cette relation inverse entre les taux et les prix des créances est cruciale pour comprendre les effets de la baisse durable des taux d'intérêt que l'on observe aujourd'hui.

Deuxième point préliminaire important : les taux d'intérêt sont d'abord nominaux. C'est-à-dire que les obligations paient, chaque année, en intérêt, un nombre donné d'unités monétaires pour un versement donné. Mais le pouvoir d'achat de ces intérêts futurs dépendra de l'inflation. On parle de taux d'intérêt réel pour désigner le taux ajusté pour l'effet de l'inflation : le taux payé en unités monétaires de pouvoir d'achat constant. Ce taux peut être négatif (si le taux d'inflation est supérieur au taux d'intérêt), à la différence du taux nominal qui ne peut pas ou presque, car on préférerait alors garder l'argent sous le matelas (sans intérêt donc, mais sans perte) plutôt que de le confier à la Phynance. Pourtant, l'inflation n'est jamais connue d'avance : on peut tenter de la prévoir, mais au moment où le crédit est conclu elle relève ultimement du futur, de l'inconnu, de choix politiques et sociaux à venir. On négocie, en général, des taux d'intérêt nominaux.

Le taux d'intérêt est un marqueur majeur de notre rapport au futur, mais aussi au passé : il signale à quel prix le capital accumulé dans le passé, et légalement légitimé par les droits de propriété, peut être perpétué, protégé, voire source d'une accumulation accrue. De l'épargne modeste à la fortune la

plus colossale (bien qu'une telle association puisse être contestée), tout patrimoine est une créance dont la société est coresponsable par les institutions qui le protègent : banques centrales assurant la stabilité monétaire, régulation financière et, en dernier lieu, tribunaux civils ou commerciaux. Le crédit, c'est certes la confiance, mais c'est surtout cet ensemble d'institutions qui protègent les créanciers. C'est donc un rapport social qui a fait ses preuves en termes d'accumulation de richesse et d'accroissement du revenu (non sans quelques dommages collatéraux), et dont les modalités sont soumises de ce fait à d'incessantes négociations.

DU RÉGIME FONCIER AU RÉGIME CAPITALISTE

Au cours des derniers siècles, l'Europe a connu deux régimes majeurs de dette et de taux d'intérêt : un régime que j'appellerai foncier suivi d'un régime capitaliste. On peut y ajouter un régime mineur, social, inséré dans le second. Ces deux grands régimes se succèdent chronologiquement tout en se recouvrant en partie. Dans le premier régime, le taux d'intérêt est pratiquement fixé (à 5 % en général) : il est pensé sur le modèle de la rente foncière comme le produit naturel de la propriété. Il est largement une convention sociale, et la société – notamment grâce aux réseaux notariaux – sait développer des flux considérables de crédit malgré cette contrainte, comme l'ont montré Philip Hoffman, Gilles Postel-Vinay et Jean-Laurent Rosenthal. Cette norme de taux fixe vaut pour le crédit à long terme, perpétuel ou viager, remboursable seulement au choix du débiteur (ou achevé par son décès)². C'est celui qui engage les capitaux les plus impor-

2. Philip Hoffman, Gilles Postel-Vinay et Jean-Laurent Rosenthal, *Des marchés sans prix. Une économie politique du crédit à Paris, 1660-1870*, Paris, EHESS, 2001.

tants et qui permet le financement des grands moments de vie : mariage (dots), installation professionnelle (achat de commerces ou d'offices), retraite. Cette norme est égale pour tous, ou plutôt elle vaut pour tous ceux qui y accèdent, la sélection des emprunteurs et des garanties qu'ils offrent – propriétés foncières notamment – étant la clé du fonctionnement de ce régime. Il s'épuise au début du XX^e siècle, le moment de *La Cerisaie*.

Le second régime est celui de taux d'intérêt fluctuants déterminés par le marché des capitaux. Il émerge très tôt (au moins au XIV^e siècle), mais reste longtemps cantonné à l'activité marchande et au crédit à court terme qu'il implique. Il est bien plus ouvert socialement, mais largement hiérarchisé, car les taux offerts varient par le fait qu'ils tiennent compte du risque que chaque emprunteur fasse défaut. Peu à peu, en France, surtout à partir de la Révolution, il conquiert par les obligations une grande partie du crédit à long terme. La transition progressive du premier au second régime se fait par l'alliance de la noblesse terrienne et du capitalisme financier, qui se traduit par la longue coexistence entre, d'un côté, les dettes risquées et fluctuantes des marchés privés, et de l'autre, la dette stable et garantie, qu'elle soit foncière, privée ou (surtout) publique. En effet, les chocs que les fluctuations et crises du marché financier privé infligent à la société sont compensés par la stabilité de dettes qui en sont largement déconnectées et dont les assises sont plus permanentes.

Le régime capitaliste devenu dominant a été déstabilisé au XX^e siècle par les conflits militaires et sociaux qui s'enchaînent à partir de 1914. Des États font défaut sur leurs dettes, des vagues d'inflation et de déflation ruinent successivement des populations entières de détenteurs de capitaux ou d'entrepreneurs, les taux d'intérêt fluctuant plus que jamais, mais bien moins que les taux réels observés *a posteriori*. Keynes considérait que l'inflation pouvait être « l'euthanasie des

rentiers³ », mais il la voyait assez modérée pour rendre nuls les rendements sans risques et avait conscience de l'impact social négatif des inflations élevées. Pour y parer, les États développent alors des protections socialisées, et pour une large part des populations des pays riches, les dettes financières sont alors progressivement remplacées par des dettes sociales dont le sort n'est pas lié au marché et dont le rendement est défini de manière politique, plus ou moins démocratique selon le régime politique.

Ce régime social s'articule avec le régime capitaliste au sein duquel il s'insère, et il est remis en cause depuis les années 1980 par le retour en force du régime financier qu'il avait largement affaibli. Le symbole de la restauration du régime financier est la guerre contre l'inflation menée par Ronald Reagan et Margaret Thatcher, durant laquelle les taux à long terme dépassent 15 % aux États-Unis et atteignent des niveaux très élevés partout, comme un symbole visible du retour en force des créanciers alliés aux banques centrales alors restaurées dans toute leur puissance. Mais ce régime capitaliste, désormais mondialisé, peine toujours à fournir la stabilité que réclament les classes moyennes, et les crises financières se succèdent : 1987, 1997, 2001, 2008.

C'est suite à la crise de 2008 qu'a lieu la rupture discutée ici. La gravité de la crise est considérable, l'ensemble du système financier euro-américain est en état de mort imminente, et pas seulement à cause des *subprimes*⁴. Des populations entières peuvent douter de leurs dirigeants et de leurs systèmes financiers. Ce sont les banques centrales qui fournissent la réponse, même si l'accord avec les gouvernements est essentiel. Elles ne se contentent pas de fournir de la liquidité et de faire baisser les taux d'intérêt à court terme

3. John Maynard Keynes, *Théorie générale de l'emploi, de l'intérêt et de la monnaie*, Paris, Payot, 1942 [éd. originale anglaise 1936].

4. Adam Tooze, *Crashed. Comment une décennie de crise financière a changé le monde*, Paris, Les Belles Lettres, 2018.

(de 0 à 180 jours), comme il est usuel en temps de crise ; elles lancent des opérations que l'on va appeler « *quantitative easing* » (QE), dans lesquelles elles achètent massivement de la dette publique à *long terme*, puis même de la dette privée à long terme. L'espoir n'est plus seulement d'éviter la déflation que des faillites bancaires massives produiraient, comme dans les années 1930, c'est de relancer l'investissement et la croissance en faisant baisser l'ensemble des taux d'intérêt, voire de financer presque directement la dépense. En effet, comme l'investissement privé stagne, il faut que les États dépensent pour maintenir la demande. Et pour que leur dette soit supportable, les banques centrales l'achètent (c'est notamment le cas de la quasi-totalité de la nouvelle dette publique émise en Europe en 2020 et 2021, même si la crise du covid a justifié en partie ce nouvel emballement).

Les banques centrales parviennent ainsi à faire baisser ces taux d'intérêt, ce qui n'est en soi pas évident – il leur faut dépenser des milliers de milliards d'euros ou de dollars, un triplement, voire plus, de la taille des banques centrales et de leur création monétaire. Mais surtout, cela dure. Et c'est ce qui permet d'observer une rupture. Les taux nominaux restent exceptionnellement bas depuis désormais plus de dix ans, bien plus bas que ne l'a jamais justifié la politique conjoncturelle qui fonde l'existence des banques centrales.

À la fin du XIX^e siècle, les économistes et les rentiers s'étaient affolés quand les taux sur les *consols* (la dette perpétuelle consolidée britannique) étaient descendus autour de 2 %. On avait parlé de « *great depression* », de stagnation séculaire, puis les taux étaient remontés vers des niveaux plus habituels, autour de 3 %. Depuis, des taux aussi bas n'avaient jamais été retrouvés durablement. Il importe donc d'en comprendre les raisons, de déterminer si, au-delà de l'action initiale des banques centrales, les marchés et les politiques ont intégré une nouvelle norme qu'il convient alors d'interpréter.

TAUX SOUS INFLUENCE : INVESTISSEMENT ET DÉMOGRAPHIE, FINANCE ET POLITIQUE

Les théories économiques actuelles considèrent que les banques centrales peuvent influencer fortement les taux d'intérêt à court terme, mais qu'elles ne sont pas en mesure de faire baisser durablement les taux d'intérêt à long terme⁵. Elles affirment que ce taux d'intérêt est déterminé par l'équilibre entre l'épargne et l'investissement, qui sont eux-mêmes le résultat de forces réelles (et non monétaires). L'épargne est ainsi traditionnellement considérée comme affectée notamment par la démographie, par le degré d'aversion des épargnants pour le risque et par les inégalités, tandis que l'investissement serait influencé par les perspectives de profit, notamment l'innovation.

Deux explications principales des taux très bas sont ainsi proposées. La première est technologique : le rendement du capital, qui devrait expliquer le taux d'intérêt à long terme, au moins en moyenne, aurait baissé. Cela peut surprendre, au vu des profits des GAFAs et du rendement élevé de la transformation numérique. Dans ce dernier cas, cependant, le besoin en capitaux est limité, du fait que les progrès techniques rapides réduisent le prix des investissements à réaliser. Mais ce besoin est immense pour la transition énergétique et environnementale, qui implique des changements massifs d'infrastructures (typiquement, remplacer des autoroutes par des TGV, des centrales électriques au charbon par des champs d'éoliennes ou des centrales nucléaires). Or dans

5. Voir par exemple Barry Eichengreen, « Secular stagnation : The long view », *American Economic Review*, mai 2015, p. 66-70. Une rare exception est l'article de Claudio Borio, Piti Disyatat, Mikael Juselius et Phurichai Rungcharoenkitkul, « Why so low for so long? A long term view of real interest rates » (document de travail de la Banque de Finlande, décembre 2017), qui montre qu'aucune théorie existante ne permet d'expliquer de manière satisfaisante la situation actuelle et mesure une influence de la politique monétaire sur les taux à long terme, mais sans fournir de véritable explication théorique.

ce cas, le rendement est incertain, d'autant plus qu'on peut douter de l'engagement réel des principaux gouvernements. Ainsi, seul un accord politique et social pourrait justifier des taux d'intérêt très faibles pour faciliter les investissements publics ou privés (et plutôt les deux). Cette condition est d'autant plus nécessaire que la masse des futurs actifs échoués doit être prise en compte : les entreprises que la transition écologique va ruiner, et dont les actifs représentent actuellement des montants énormes, dont la valeur peut s'effondrer si la transition est rapide (par exemple les entreprises charbonnières, voire pétrolières). Les taux bas, qui résultent de la baisse de productivité du capital, facilitent la réorientation de ces actifs. Ils pourraient remonter si la productivité du capital dans les secteurs émergents est assez élevée et si ces secteurs sont d'une taille assez grande à l'échelle des économies de demain.

La deuxième explication est démographique : elle repose sur le vieillissement. Dans les pays riches, les incertitudes sur les recettes par répartition et sur l'allongement de la durée de la retraite conduisent, au moins en partie, à accumuler des actifs financiers ; dans les pays en développement rapide (comme la Chine), les retraites reposent largement sur l'épargne individuelle. Cette situation produit un excès structurel d'épargne, dans la mesure où les jeunes susceptibles d'utiliser efficacement le capital sont moins nombreux dans les pays considérés, ce qui pèse sur les taux d'intérêt. Il est clair qu'en Europe la fameuse « frugalité » allemande est d'abord le résultat d'un vieillissement de la population et de son obsession de s'assurer durant sa vieillesse un revenu suffisant, alors que l'État social est affaibli et décrédibilisé par des années de politiques libérales. De plus, lorsque les épargnants veulent des actifs financiers peu risqués (comme les dettes publiques), le rendement de ceux-ci diminue par rapport à celui d'actifs plus risqués (comme les actions ou les obligations d'entreprises innovantes, ou les emprunts de pays peu stables). S'ajoute également l'accroissement des

inégalités, qui crée une tendance à l'excès d'épargne dans la mesure où le taux d'épargne augmente avec le revenu, une tendance déjà incriminée dans la première stagnation séculaire⁶. Du côté de la demande de capitaux pour l'investissement, le ralentissement de la croissance démographique réduit les besoins en infrastructures et les perspectives de croissance de la demande⁷. Si ces différents effets démographiques sur les taux d'intérêt semblent potentiellement puissants, les études récentes ne permettent pourtant pas de les observer quantitativement de manière convaincante.

Une troisième explication se situe plutôt aux niveaux financier et politique. Elle oppose les très grandes entreprises, devenues toutes principalement financières et qui bénéficient du crédit très bon marché pour se renforcer, aux PME et aux entreprises des pays périphériques qui doivent payer leur crédit beaucoup plus cher (l'écart allant croissant). Socialement, elle oppose aussi le « 1 % » des plus riches, qui ont la capacité financière, sociale et politique d'investir dans les actifs risqués et d'assurer leur succès (en moyenne), aux classes moyennes perdantes quand elles investissent dans des fonds obligataires sûrs (assurance vie...) mais aux rendements très faibles. Cette perte, nouvelle euthanasie du (petit) rentier, est peu ressentie encore car progressive, mais elle mine la situation des plus âgés dans beaucoup de pays et renforce encore leur épargne.

Cette situation est instable car, d'une part, les classes moyennes se font peu à peu entendre (provoquant parfois des risques de déstabilisation politique) et, d'autre part, les dirigeants et actionnaires des grandes entreprises n'en bénéficient... que tant que les taux ne remontent pas (ce qui provoquerait un krach, que beaucoup anticipent mainte-

6. Voir par exemple John Hobson, *The Industrial System: An Inquiry into Earned and Unearned Income*, Londres, Longmans, Green, 1909.

7. Un effet proposé initialement par Alvin Hansen, *Full Recovery or Stagnation*, New York, W.W. Norton & Co, 1938.

nant). La financiarisation des bilans des entreprises non financières les rend, en outre, extrêmement sensibles aux taux d'intérêt. Pour y remédier, le système financier cherche à transférer les risques vers les épargnants (par des fonds de capitalisation ou autres instruments financiers), mais cela ne suffit pas à protéger l'économie d'un grand choc éventuel, notamment de liquidité. C'est d'autant plus grave qu'aujourd'hui ce choc affecterait aussi la dette publique, qui est financiarisée et grande bénéficiaire des taux bas, et qui sert pour partie de pansement aux tensions politiques et sociales émergentes.

CONSTRUIRE L'AVENIR FACE À L'INCERTITUDE RADICALE

Les taux d'intérêt bas doivent donc être également interprétés en termes de tension politique entre des classes moyennes (en particulier en Allemagne) qui veulent maintenir le pouvoir d'achat de leur épargne, des classes supérieures angoissées par les risques de krach financier, et la pression démocratique et scientifique pour une transition écologique. Les hommes politiques hésitent : ils voient la nécessité de cette transition, mais aussi ses coûts (les entreprises qui vont fermer, les biens dont les prix vont augmenter, les redistributions qui seraient nécessaires pour compenser les pertes des perdants, mais qui seront difficiles à négocier dans un monde de revenu stagnant).

Les économistes et les gouvernements s'interrogent sur le rôle des banques centrales pour financer une telle transition et pour affronter les chocs climatiques majeurs⁸. Au-delà des arguments d'ordre économique, nombre d'observateurs

8. Voir par exemple Patrick Bolton, Morgan Després, Luiz Awazu Pereira da Silva, Frédéric Samama et Romain Svartzman, « Green Swans : Central banks in the age of climate related risks », *Bulletin de la Banque de France*, mai 2020 ; et Eftichios

considèrent comme discutable de confier un tel mandat aux banques centrales, sans que soit mis en place un contrôle démocratique, alors qu'elles sont déjà plus puissantes que jamais⁹. Les amateurs de solutions magiques pensent que les banques centrales peuvent financer la transition écologique sans conséquence négative pour quiconque.

Un des points cruciaux, au-delà de l'orientation vers un futur en cours d'imagination, est d'assurer une réorientation fluide des capitaux accumulés antérieurement. Car l'imaginaire du futur est aussi souvent une critique radicale et donc une dépréciation des formes passées d'accumulation¹⁰. À l'ère de la dette foncière, la légitimité des dettes reposait sur le caractère « naturel » de la productivité de la terre : elle a été critiquée comme étant en réalité surtout celle du contrôle, éventuellement violent, des paysans par les propriétaires. À l'ère de la dette financière, ce sont les institutions bourgeoises (droit de propriété, systèmes comptables, droit des faillites, tribunaux de commerce, banques centrales) et les fortes inégalités d'information qui assurent l'accumulation capitaliste. Ces institutions sont critiquées comme reposant sur diverses formes d'exploitation des humains – de l'esclavage aux structures inégales des marchés du travail « libre » – et des ressources naturelles (foncières, minières, halieutiques, sylvestres, etc.), que ce soit à domicile ou à l'étranger.

Sartzetakis, « Green bonds as an instrument to finance low-carbon transition », *Economic Change and Restructuring*, 2021, p. 755-779.

9. Voir par exemple Oscar Reyes, *Change Finance, not the Climate*, Washington, Transnational Institute, 2020 ; et Simon Dikau et Ulrich Volz, « Central bank mandates, sustainability objectives and the promotion of green finance », *Ecological Economics*, 2021, p. 1-20.

10. Voir par exemple Jérôme Baschet, *Basculements, mondes émergents, possibles désirables*, Paris, La Découverte, 2021 ; Armel Campagne, *Le Capitalocène. Aux racines historiques du dérèglement climatique*, Paris, Divergences, 2017 ; Andreas Malm, *L'Anthropocène contre l'histoire. Le réchauffement climatique à l'ère du capital*, Paris, La Fabrique, 2017.

Aujourd'hui, la critique des exploitations et l'affirmation du risque d'effondrement écologique ajoutent au risque économique d'un futur incertain, la crainte de la confiscation des capitaux établis au nom de la critique de leur origine. Le désir de sanction démocratique est légitime et doit être satisfait, mais il n'est pas sans risques. La fuite des capitaux sera probablement difficile à éviter sans une coordination mondiale, dont l'accord récent sur la fiscalité des entreprises n'est qu'une toute première étape. De plus, l'effondrement d'une économie « mal gérée » ne fait pas peur aux maîtres du monde, qui ont le temps pour eux. Une solution impliquant toutes les parties prenantes est donc nécessaire.

À ce jour, les taux très bas observés depuis une dizaine d'années semblent être moins le résultat de déterminants réels (affectant l'équilibre entre épargne et investissement) qu'une solution originale construite par les banques centrales pour aider les gouvernements à lutter contre les crises financières, économiques, sociales et épidémiques. Situation radicalement nouvelle, qui est risquée et n'est sans doute ni juste ni suffisante, mais qui semble s'imposer sous l'effet de fortes contraintes sociopolitiques. Si cette situation se prolonge, elle transformera radicalement les systèmes financiers et les économies, imprimant un changement profond du rapport des hommes à l'environnement et au temps.

Mémoire autobiographique et projection dans le futur

Francis Eustache

La mémoire autobiographique est un ensemble d'informations et de souvenirs qui définissent un individu depuis son plus jeune âge et qui lui permettent de construire un sentiment d'identité et de continuité. La capacité de s'imaginer le futur et de s'y projeter permet de s'affranchir en partie du passé pour anticiper, prendre des décisions et planifier son avenir (Schacter *et al.*, 2012). La projection dans le futur trouve néanmoins son point d'ancrage dans les événements précédemment vécus. En neuropsychologie, ce lien étroit entre mémoire autobiographique et projection dans le futur a été souligné dans les études de patients amnésiques et dans différentes pathologies neurologiques et psychiatriques (Eustache, 2019 ; Eustache et Desgranges, 2020 ; Charretier, Eustache et Quinette, 2022).

LA PROJECTION DANS LE FUTUR : ENTRE PASSÉ, PRÉSENT, AVENIR, SOI ET LES AUTRES

Envisagée sous la forme de scénarios futurs plausibles incluant des images, actions ou émotions singulières, la projection dans le futur inclut un ensemble de processus cognitifs qui permettent la planification et la recherche d'objectifs personnels et collectifs. L'étude de la projection dans le futur permet une vision renouvelée de la mémoire humaine. Selon Tulving (1985), qui a largement contribué à forger ce nouveau concept, le « voyage mental dans le

temps», qui permet d'appréhender le temps qui passe de façon consciente sur l'axe de la vie, est constitué d'une ré-expérience des événements passés et d'une pré-expérience des événements futurs. La projection dans le futur ne peut exister sans l'intervention d'une mémoire implicite (non consciente) et explicite des expériences préalablement vécues. Elle est considérée comme une véritable « pensée épisodique future », ou comme « la capacité à se projeter dans le temps pour pré-expérimenter un événement » (Atance et O'Neill, 2001). Schacter et Addis (2007) proposent que la mémoire épisodique (la mémoire des souvenirs) et la projection dans le futur feraient appel aux mêmes mécanismes de référence à soi et d'imagerie mentale, et seraient fondées sur les mêmes représentations individuelles. Ainsi, selon l'hypothèse de la « simulation épisodique constructive », ces auteurs supposent que la recombinaison flexible d'éléments passés mémorisés permettrait la construction cohérente d'un nouvel événement à venir.

Ce lien étroit entre mémoire épisodique et projection dans le futur a été bien mis en évidence auprès de patients présentant un syndrome amnésique. Ainsi, Kent Cochrane (KC), victime d'un traumatisme crânien avec atteinte de la mémoire épisodique associée à une préservation de la mémoire sémantique, fait état d'un « vide » lorsqu'il lui est demandé de se projeter dans un futur relativement proche (Tulving, 1985). Par ailleurs, les conversations entre KC et Tulving, publiées par Craver *et al.* (2014), indiquent que cette incapacité à se projeter de façon rétrospective vers/dans le passé et de façon prospective vers/dans le futur n'est pas associée à un trouble de l'estimation du temps en lui-même. Interrogé sur l'immutabilité des événements futurs (« Si un événement est dans le futur, sera-t-il toujours dans le futur ? »), KC répond par la négative, arguant que « le temps avance ».

Grâce à la neuro-imagerie, en particulier l'Imagerie par résonance magnétique fonctionnelle (IRMf), Buckner et

Carroll (2007) montrent que la projection de soi serait étroitement liée à d'autres capacités requérant un changement de perspective : la mémoire épisodique, la projection dans le futur, la capacité à se mettre à la place d'autrui (empathie, théorie de l'esprit...) et la navigation. Ces capacités cognitives entretiendraient une « dépendance commune à l'égard d'une simulation mentale personnelle d'un autre temps, d'un autre lieu ou d'une autre perspective ». Ainsi, la récupération du temps passé et l'anticipation du futur seraient sous-tendues par un réseau cérébral en partie commun et comprenant le lobe temporal médian, les régions préfrontales médianes, le cortex temporal latéral et les régions postérieures du cortex pariétal médian et latéral (Addis *et al.*, 2007 ; Buckner et Carroll, 2007). Ce réseau, plus largement appelé « réseau du mode par défaut » (Raichle, 2015), est activé lors de la simulation d'actions ou d'images mentales (Schacter et Addis, 2007), c'est-à-dire lors d'activités introspectives (Mével *et al.*, 2010).

QUAND L'ALTÉRATION DE LA MÉMOIRE ET DE LA PERCEPTION DU TEMPS EMPÊCHE D'IMAGINER LE FUTUR

Les travaux actuels indiquent une forte dépendance de la projection future à la mémoire épisodique. La plupart des recherches évaluant la pensée épisodique future ont utilisé un paradigme fondé sur la proposition de mots clés, à l'instar de la méthodologie élaborée dans le cadre de l'évaluation de la mémoire autobiographique. Pour attester la spécificité d'un événement futur imaginé, ce type de paradigme propose au sujet de simuler un événement futur à partir d'un mot donné par l'observateur et d'en donner le plus de détails contextuels possibles. Un événement futur est caractérisé comme « spécifique » si sa localisation, son contexte et son temps d'action sont clairement définis, et si les informations contextuelles et le contenu sont vivaces.

La projection dans le futur a été étudiée dans la maladie d'Alzheimer, caractérisée dans ses premiers stades par des troubles majeurs de la mémoire épisodique. Les régions temporales internes, essentielles à la mémoire épisodique et à la pensée épisodique future, sont des sites privilégiés de l'atrophie cérébrale. Par ailleurs, la maladie d'Alzheimer est associée à des distorsions temporelles qui peuvent altérer la capacité des individus à envisager l'avenir et à imaginer des événements futurs. Cette altération de la projection dans le futur pourrait être liée à une difficulté à utiliser de manière flexible et adaptative les informations personnellement vécues afin de créer et d'anticiper de nouveaux schémas d'événements futurs. Considérant le lien étroit entre la mémoire épisodique et la projection dans le futur, l'altération des structures hippocampiques, caractéristique de la maladie d'Alzheimer, peut également diminuer la quantité d'informations épisodiques utilisables dans l'élaboration de schémas futurs.

Des difficultés à imaginer des événements futurs détaillés et contextualisés ont aussi été mises en évidence dans la dépression et le trouble de stress post-traumatique. Ces pathologies peuvent altérer la conscience auto-néotique du sujet, pierre angulaire du voyage mental dans le temps (Tulving, 1985 ; Klein, 2016). Cette conscience auto-néotique enrichit les expériences passées et à venir d'un sentiment de vécu individuel et participe ainsi à l'identité personnelle. Ces changements liés à la psychopathologie peuvent induire une modification de la façon dont le sujet se remémore le temps passé et appréhende la représentation temporelle du futur. Dans la dépression, la représentation du temps est nettement modifiée, les individus dépressifs ayant tendance à sous-estimer les durées courtes, comme si le temps était accéléré, et à surestimer les durées longues, entraînant un sentiment de dilatation du temps (Thönes et Oberfeld, 2015 ; Kent *et al.*, 2019).

Le trouble de stress post-traumatique semble induire un effet de futur raccourci et fermé, et non une altération de la capacité à se situer personnellement dans un temps futur ou passé. Les événements imaginés y sont pauvres en contenu et détails, ils sont négatifs et souvent directement reliés au traumatisme (Brown *et al.*, 2014). Ce sentiment d'un futur raccourci, caractéristique du trouble de stress post-traumatique et aggravé par les intrusions fréquentes et involontaires d'émotions, sentiments ou images liés au traumatisme, peut fortement réduire les perspectives futures des patients. Selon Ratcliffe *et al.* (2014), le sentiment de futur raccourci influence davantage le contenu de l'avenir imaginé que la représentation du temps à venir en tant que tel. Ainsi, cette pathologie peut entraîner une croyance négative et stable d'avoir été « endommagé » par le traumatisme, ce qui conduit à nier la possibilité d'un avenir positif ou constructif, même à plus long terme.

L'étude de diverses psychopathologies a permis de souligner l'importance de la projection dans le futur pour l'identité personnelle. Comment se projeter vers un avenir positif lorsque des symptômes, fortement handicapants au quotidien, renforcent le sentiment d'un temps passé omniprésent et d'un futur difficilement appréhendable ? Plus que sa seule composante épisodique, il est essentiel de mesurer la part phénoménologique de la projection future dans la formation de l'identité.

PROJECTION FUTURE ET IDENTITÉ PERSONNELLE

Le rappel d'informations préalablement mémorisées est influencé par les objectifs individuels et par la nécessité pour l'individu de créer et de maintenir une représentation conceptuelle de soi positive dans le temps. Considérant le lien existant entre la mémoire des événements passés et la projection dans le futur, de nombreuses études ont montré

que les individus ne présentant pas de psychopathologie avérée avaient tendance à davantage se projeter vers des événements impliquant des représentations de soi positives plutôt que négatives (Eustache et Desgranges, 2020). La projection dans le futur servirait dès lors de vecteur d'épanouissement, des représentations de soi futures plus positives permettant un enrichissement individuel continu et une croyance plus forte en un avenir radieux (Salgado et Berntsen, 2020). Selon le modèle proposé par ces auteurs, la pensée épisodique future s'établirait en deux étapes : la première constituerait une phase « d'intuition » au cours de laquelle le sujet imagine, sans effort, l'événement pouvant advenir dans le futur. Une deuxième étape, « de réflexion », porterait sur les difficultés potentielles pour parvenir à réaliser l'événement. La première phase d'intuition serait marquée par un biais de positivité, les sujets ayant tendance à imaginer, intuitivement, des événements futurs constructifs et positifs. Cette valence positive de la prédiction serait par la suite conservée, corrigée ou précisée lors de la phase de réflexion. Selon ce modèle, la pensée épisodique future serait ainsi constituée de phases « d'optimisme rapide et de réalisme lent ». Ainsi, la projection future agirait comme véritable moteur des actions et objectifs individuels à long terme, et permettrait le sentiment d'un accomplissement identitaire. Selon la théorie de la « prospection pragmatique », la pensée tournée vers le futur impliquerait souvent une préparation à l'action afin d'obtenir les résultats souhaités, la qualité de la projection n'étant pas l'imagination *per se*, mais plutôt la matrice d'obstacles, actions ou décisions pris en compte de façon pragmatique pour influencer et contrôler le futur individuel.

Considérant l'influence positive de la projection dans le futur sur le bien-être et l'accomplissement individuel, de nouvelles interventions thérapeutiques tentent d'améliorer les capacités de projection dans le futur, notamment par une augmentation des capacités de prises de décision, de

planification, de régulation émotionnelle et affective et d'appréhension temporelle (Hallford *et al.*, 2018). Nommées « thérapies orientées vers le futur », elles ont pour caractéristique principale de placer le sujet dans une perspective d'avenir, en considérant le soi comme agent du changement, une perspective responsable d'un meilleur bien-être à long terme. Plusieurs approches thérapeutiques ont ainsi été évaluées auprès de différentes populations. Vilhauer *et al.* (2012) proposent une psychothérapie centrée sur le futur dans le traitement de la dépression sévère durant dix semaines, à raison de deux séances par semaine. Au cours des cinq premières semaines, les patients sont invités à mesurer à quel point leurs croyances et attentes participent à la création de leur futur individuel. Les cinq dernières séances mettent en pratique ces connaissances pour formuler de nouveaux objectifs tout en acquérant des capacités de planification et de résolution de problèmes, de sorte à pouvoir reconnaître et accepter les obstacles futurs. Cette thérapie a été testée auprès de patients souffrant de dépression sévère, qui ont été comparés à des patients n'ayant reçu qu'un traitement cognitif et comportemental classique. Dans les deux groupes, les résultats montrent une réduction des symptômes dépressifs et une augmentation de l'anticipation de l'avenir. Toutefois, seuls les patients bénéficiant de la thérapie orientée vers le futur montrent une amélioration significative de la qualité de vie attestée par des questionnaires dédiés.

Dans le trouble de stress post-traumatique, Nixon et Kling (2009) ont proposé une thérapie d'écriture orientée vers l'avenir. Cette approche thérapeutique, élaborée sur la base d'une séance hebdomadaire durant huit semaines, comprend une éducation psychologique, des tâches d'écriture hebdomadaires, des réflexions après l'écriture, des conseils de soutien non directifs, ainsi que la fixation et la révision des exercices à la maison. La tâche d'écriture correspond à un ensemble de tâches d'autorégulation associées

à la projection dans le futur et au bien-être individuel, telles que la fixation d'objectifs, la régulation émotionnelle, le sentiment de contrôle individuel ou la vision inter- et intrapersonnelle. Les résultats ont montré une diminution des symptômes, trois mois après le début de l'intervention.

De nouvelles thérapies proposent un travail centré sur la perspective temporelle en elle-même, et non plus sur la projection future en tant que mécanisme cognitif et mnésique. Ainsi, *Zimbardo et al.* (2012) proposent une psychothérapie centrée sur la perspective temporelle, c'est-à-dire la façon dont une personne se perçoit elle-même, sa vie dans son ensemble et le monde qui l'entoure. Cette perception temporelle est induite et influencée par les expériences passées et peut modifier la façon d'appréhender le temps présent et futur. Cette thérapie a surtout été développée dans le cadre du trouble de stress post-traumatique. Premièrement, le thérapeute mesure les capacités de perception temporelle et future du patient à partir d'une échelle (*Zimbardo Time Perspective Inventory*). Deuxièmement, le thérapeute aide le patient à prendre conscience de sa propre perspective temporelle, à la fois passée, présente et future. Cette deuxième phase aide le patient à reconsidérer le passé négatif et le présent anxiogène comme des temps d'accomplissement individuels positifs. La thérapie veille à ce que le patient acquière au fur et à mesure des stratégies de perspectives temporelles efficaces, en étant moins centré vers un temps passé négatif et en sachant être flexible dans la vision de l'avenir. Cette thérapie a été proposée durant quatre ans à des vétérans américains souffrant de trouble de stress post-traumatique, avec pour objectif de leur permettre d'identifier leurs biais temporels et de restructurer leurs récits de vie passée et future afin de réduire les symptômes (Sword *et al.*, 2015). Les résultats de l'étude montrent une réduction des symptômes traumatiques, de dépression et d'anxiété. Par ailleurs, les vétérans rapportent davantage de pensées positives futures, un résultat en lien avec une réduction des

pensées négatives passées et du fatalisme présent. Ces différentes formes de psychothérapies montrent l'influence de la pensée épisodique future sur la réduction de symptômes, la projection future peut ainsi constituer un facteur de rémission et de qualité de vie important.

RÊVES DU FUTUR CONTRE ANXIÉTÉ D'ANTICIPATION

La simulation d'événements à venir permet aussi d'imaginer et de rêver d'un futur qui n'aura peut-être jamais lieu. Cette imagination a le mérite d'élargir nos perspectives et aspirations, mais il faut savoir distinguer ce qui tient de l'imagination purement fictive ou d'une inquiétude exagérée concernant l'avenir. Sur ce point, Holman et Silver (2005) ont étudié l'ajustement psychologique (notamment les niveaux de bien-être, de stress et de projection future) de 2 729 adultes américains à la suite des attentats du 11 septembre 2001. Les résultats montrent que la présence d'un ajustement individuel à long terme était liée à une augmentation du bien-être et de la pensée orientée vers l'avenir, et à une diminution de la peur du terrorisme. Toutefois, la crainte d'un futur acte terroriste était associée à une baisse de l'affect positif, à une plus grande détresse psychologique et à une incidence accrue de problèmes de santé physique ou mentale. La projection future et la crainte d'un nouvel acte terroriste apparaissent, dans cette étude, comme deux construits différents. Ces auteurs montrent ainsi l'ambivalence de la projection dans le futur, à la fois positive si elle est liée à des stratégies de mieux-être à long terme, et négative si elle est associée à une inquiétude et une rumination constante de ce qui peut advenir. Les inquiétudes générées par la pensée orientée vers le futur peuvent ainsi constituer une forme « d'anxiété d'anticipation », un phénomène responsable d'un sentiment de menace ou d'inquiétude permanente.

L'impact de la pensée épisodique future sur le bien-être à long terme ne tient pas seulement à la capacité d'imaginer des événements futurs, mais plutôt à la qualité de la projection individuelle qu'elle implique. Ainsi, Ernst, Philippe et D'Argembeau (2018) ont montré que la valeur de la projection dans le futur était surtout conditionnée par le sentiment de « réalisme » pouvant accompagner les événements imaginés : ce sont ces événements dont le contenu et la survenue apparaissent cohérents et réalistes à l'individu, qui semblent être plus empreints de valeur émotionnelle. Une projection individuelle et un sentiment de réalisme peuvent être fortement altérés par la psychopathologie. Ainsi, MacLeod et Conway (2007) démontrent, chez des sujets parasuicidaires, une incapacité à imaginer des événements futurs personnellement vécus, contrairement à des événements vécus par les autres. Selon ces auteurs, la diminution de la pensée épisodique future s'expliquerait davantage par un manque de capacité de se projeter individuellement dans le futur que par une incapacité d'imaginer l'événement en lui-même.

Bien qu'améliorant les perspectives de vie des individus, la projection future est un état de conscience marqué par le temps présent : l'imagination, l'attente positive d'événements ou la poursuite d'objectifs futurs constituent ainsi le pilier de notre identité. La projection future influence à la fois nos motivations individuelles et collectives. L'étude de la projection future comprend un ensemble de mesures à la fois objectives et subjectives : l'étude du passé comme temps de construction et de mémoire, l'étude du présent comme socle de nos motivations actuelles, l'étude du futur comme facteur d'imagination et de perspective individuelle.

Apprendre le temps par l'action

Jennifer T. Coull

La perception du temps qui s'écoule ne dépend pas que de l'information sensorielle mais aussi de la mémoire. Pour estimer la durée d'une note de musique, d'un pas de danse, d'une pause dans un discours, il faut d'abord se rappeler quand l'événement a commencé. Autrement dit, il faut se tourner vers le passé pour percevoir le présent. Contrairement à la vision, par exemple, la perception du temps ne nous est pas donnée d'emblée : c'est une construction mentale. Les recherches récentes basées sur l'utilisation des méthodes de neuro-imagerie fonctionnelle ont permis de localiser des régions cérébrales qui sont activées lorsqu'on porte un jugement sur la durée d'un événement. Or, ces régions sont, pour la plupart, largement impliquées dans la motricité. Pourquoi un tel chevauchement neuro-anatomique entre le temps et la motricité ? Est-ce que nous apprenons le temps par l'action ? Dans l'enfance, la durée des actes concrets permettrait de construire l'échafaudage fonctionnel nécessaire à l'apprentissage du temps abstrait, ouvrant ainsi de nouvelles perspectives pour expliquer pourquoi notre « sens » du temps est représenté dans les circuits moteurs du cerveau adulte.

LA PERCEPTION DU TEMPS ENTRE EXPÉRIENCE ET RECONSTRUCTION MENTALE

La durée des intervalles entre les notes de musique ou la durée des pauses entre les mots peut radicalement changer le

rythme ou même la signification du flux auditif ou verbal. De manière plus pragmatique, l'estimation de la durée permet également de guider et d'optimiser notre comportement et nos interactions avec le monde. Par exemple, imaginez que vous vous approchez d'un feu de signalisation juste au moment où il est rouge. Vos expériences passées des feux de signalisation vous conduisent à générer une attente temporelle précise de l'instant où le feu est susceptible de passer au vert. Et cette attente permet d'orienter vos ressources attentionnelles vers le moment attendu de manière à vous préparer à agir le plus rapidement ou efficacement dès qu'il le faut. L'estimation de la durée guide donc nos actions. Imaginez, cette fois, que vous arrivez au feu à l'instant où il passe à l'orange. Vous devez alors décider si vous avez un temps suffisant pour accélérer avant que le feu ne devienne rouge, ou s'il vaut mieux appuyer rapidement sur le frein. Dans cette situation, l'estimation de la durée guide nos décisions. Nous pouvons aussi accéder à une représentation plus abstraite du temps, indépendante d'une situation donnée. Par exemple, il est possible de juger si un feu orange dure plus ou moins longtemps qu'un feu rouge.

Comment est-il possible de percevoir une dimension temporelle aussi abstraite ? Prenons l'exemple du feu orange qui dure, disons, 2 secondes. Pour estimer sa durée, il faut savoir quand il a commencé, quand il s'arrête et mesurer le temps écoulé entre les deux. Or, l'information sensorielle définissant le début du feu orange n'est plus présente dans l'environnement au moment où il devient rouge. Pour percevoir sa durée, il faut donc chercher la trace ou la représentation en mémoire du moment où le feu est passé à l'orange. La perception de la durée n'est donc pas une sensation directe mais plutôt une reconstruction mentale qui repose sur la mémoire. En effet, les données expérimentales confirment que, chez les adultes sains (Ogden *et al.*, 2018) et chez les enfants (Droit-Volet *et al.*, 2015), les différences individuelles de capacité mnésique sont corrélées au niveau

de performance dans des tâches d'estimation de la durée : une plus grande capacité mnésique est associée à une meilleure estimation des durées.

APPRENTISSAGE DU TEMPS ET DE L'ESPACE

Dans une série d'études célèbres, Piaget (1969) a démontré que les jeunes enfants ont des difficultés à démêler les notions de temps et d'espace lorsqu'ils jugent de la durée des objets en mouvement. En général, les grandes trajectoires étaient jugées comme ayant une durée plus longue que les trajectoires courtes, alors qu'elles étaient pourtant effectuées dans la même durée. Une des interprétations proposées est que la construction d'une représentation abstraite de la durée est difficile chez l'enfant, car les capacités mnésiques ne sont pas encore entièrement développées. Ainsi, les caractéristiques spatiales de l'objet (distance parcourue), qui sont plus tangibles, l'emporteraient sur les caractéristiques temporelles plus abstraites (durée écoulée), biaisant alors leurs estimations de la durée. Au fur et à mesure que les fonctions cognitives se développent avec l'âge, les enfants deviennent plus aptes à concentrer leur attention sur la dimension temporelle pertinente et à ignorer les informations potentiellement conflictuelles provenant d'autres dimensions. Les jugements de durée sont alors plus précis. Par exemple, alors que la grandeur numérique d'un stimulus (Droit-Volet *et al.*, 2015) ou la direction d'un mouvement (Charras *et al.*, 2017) faussent les estimations de durée chez les enfants de 5 ans, à l'âge de 8 ans leur influence est largement réduite.

Le fait que la perception de la durée soit une construction mentale reposant sur la mémoire la rend assez fragile. Lorsque nous attendons un appel téléphonique important, nous concentrons notre attention sur les minutes qui défilent, et le temps nous semble interminable. En revanche, si

notre attention est occupée par une tâche intéressante ou un événement divertissant, le temps semble passer à toute vitesse.

De nombreux résultats expérimentaux confirment que notre perception de la durée est influencée non seulement par l'attention que nous portons à l'écoulement du temps (Matthews et Meck, 2016), mais aussi par le contenu émotionnel ou les caractéristiques physiques du stimulus. Par exemple, le temps semble ralentir lors d'un accident. Droit-Volet et ses collègues (2004) ont reproduit cet effet en laboratoire, en montrant que la durée de présentation d'une image de visage en colère est surestimée par rapport à celle d'un visage neutre. Le stress et l'émotion induits par la colère ont généré une représentation mémorisée de la durée plus longue qu'elle ne l'était en réalité. Dans une démonstration assez spectaculaire, Stetson *et al.* (2007) ont confirmé le rôle important de la mémoire pour rendre compte de cet effet. Des étudiants ont été invités à estimer le temps pendant qu'ils effectuaient un saut à l'élastique. Bien que leur perception du temps au cours du saut lui-même ait été exacte, la mémoire reconstituée de la durée du saut était surestimée.

La perception de la durée peut être influencée par des facteurs externes, comme les caractéristiques physiques des stimuli, et internes, comme l'attention ou l'émotion. Par exemple, la tendance des enfants à surestimer la durée d'une trajectoire longue par rapport à une trajectoire courte de même durée peut être observée même chez les adultes, bien que le biais soit plus subtil. Imaginez un stimulus qui se déplace sur un écran : il apparaît brièvement au centre de l'écran, puis il disparaît pendant une certaine durée (disons 1 seconde) et il réapparaît enfin, à une certaine distance de sa position initiale. Si la distance entre la position initiale et la position finale est grande (e.g. 10 cm), la durée est surestimée par rapport à celle d'un stimulus qui se déplace une courte distance (par exemple, 5 cm), même si l'intervalle temporel

est le même (Charras *et al.*, 2017). La longueur du déplacement spatial a donc biaisé le jugement temporel. De manière similaire, la durée des stimuli de grandes tailles ou qui sont composés d'un grand nombre d'éléments est surestimée par rapport à celle de stimuli de petites tailles ou qui sont moins complexes (Xuan *et al.*, 2007). Même la position d'un stimulus dans l'espace peut influencer notre perception du temps : la durée des stimuli situés sur le côté droit de l'écran est jugée plus longue que celle des stimuli situés sur le côté gauche (Vicario *et al.*, 2008 ; Coull *et al.*, 2018). Ces illusions temporelles montrent que notre perception du temps est relative et que la perception de la durée est une construction mentale plutôt fragile. Notre « sens » subjectif du temps est un produit de la représentation en mémoire des événements et de leurs caractéristiques sensorielles, attentionnelles et/ou émotionnelles. Ainsi, selon Gibson (1975, p. 295) : « Le temps abstrait est un fantôme des événements du monde. »

TROUVER LE SENS DU TEMPS DANS LA MOTRICITÉ

L'étude neuroscientifique du temps est en retard par rapport à celle d'autres fonctions cognitives, en partie parce qu'il n'existe pas de groupes de patients caractérisés par des difficultés à traiter l'information temporelle. Bien que certains patients aient des problèmes d'estimation de la durée (par exemple, les personnes souffrant de la maladie de Parkinson ou de schizophrénie), ces troubles temporels sont des comorbidités qui ne définissent pas la maladie. Ces patients diffèrent de ceux qui présentent une hémiparésie, par exemple, et qui ont de nettes difficultés à traiter l'information spatiale. Il est donc difficile d'établir un lien entre une région particulière du cerveau qui serait affectée par une maladie ou un traumatisme et la capacité d'estimation du temps.

Comment étudier la représentation du temps dans le cerveau ? Les méthodes de neuro-imagerie, comme l'Imagerie par résonance magnétique fonctionnelle (IRMf), permettent de visualiser le cerveau humain et de cartographier les régions du cerveau impliquées dans différents processus cognitifs. Au cours de ces expériences, des volontaires sont allongés dans un scanner tout en effectuant différentes tâches cognitives, comme lire des mots, écouter des sons ou mémoriser des formes. L'activité cérébrale enregistrée pendant la réalisation d'une tâche d'intérêt est comparée à l'activité enregistrée pendant une tâche de contrôle. Les différences observées au niveau du flux sanguin permettent de déterminer quelles sont les régions cérébrales qui sont les plus impliquées dans la tâche cognitive d'intérêt.

En comparant une tâche d'estimation de la durée (tâche d'intérêt) à une tâche d'estimation de la distance (tâche de contrôle), nous avons pu montrer que l'activité dans une région du cerveau particulière, l'aire motrice supplémentaire¹, est plus importante pendant la tâche temporelle que pendant la tâche spatiale (Coull *et al.*, 2015). Dans cette étude, les participants voyaient un petit point qui se déplaçait de gauche à droite sur l'écran (fig. 1a). Pour estimer la durée totale de la trajectoire, il fallait se souvenir du moment où le point était apparu sur l'écran. De la même manière, pour estimer la distance de la trajectoire, il fallait se souvenir de l'endroit où le point était apparu sur l'écran. Dans les deux cas, les participants devaient retrouver la trace d'une information, soit temporelle, soit spatiale, en mémoire (quand et où commençait la trajectoire ?) et la comparer à une information sensorielle visible sur l'écran (quand et où se terminait la trajectoire). Pendant la réalisation des deux tâches, les données d'IRMf montrent que le réseau de cer-

1. L'aire motrice supplémentaire se trouve sur la face médiale du cortex prémoteur. Elle est principalement impliquée dans la motricité, en particulier la préparation et la coordination du mouvement.

taines régions cérébrales, les cortex occipital, pariétal, central et frontal (fig. 1b) étaient très similaires pour les deux tâches temporelle et spatiale. Ce résultat n'est pas surprenant, puisque les mêmes stimuli étaient utilisés dans les deux tâches et que la demande en mémoire était soigneusement appariée.

Cependant, la comparaison directe des cartes d'activation, liées à l'estimation de la durée et à l'estimation de la distance, montre qu'une seule structure cérébrale, l'aire motrice supplémentaire, est activée de manière préférentielle par le traitement de la durée. De plus, l'activité dans cette région augmente progressivement avec la durée de la trajectoire, mais ne varie pas en fonction de la distance. Ainsi, cette région pourrait être spécifiquement impliquée dans le traitement de l'information temporelle. Des méta-analyses, incluant plusieurs études, confirment que l'aire motrice supplémentaire est la région la plus systématiquement activée par l'estimation de la durée dans une variété de tâches, de modalités sensorielles et de contextes (Wiener *et al.*, 2010 ; Nani *et al.*, 2019).

La question qui se pose est donc de comprendre pourquoi une aire traditionnellement associée à la fonction motrice, en particulier à la préparation à l'action, est activée lors du traitement de la durée. Cette question est d'autant plus intéressante que l'activité de l'aire motrice supplémentaire est observée pendant la simple présentation visuelle du stimulus, avant même que la réponse motrice puisse être préparée ou réalisée (Coull *et al.*, 2008). Ces travaux soulignent le fait que les circuits moteurs seraient cooptés pour traiter les caractéristiques temporelles des événements. La notion de temps serait donc apprise à travers l'action.

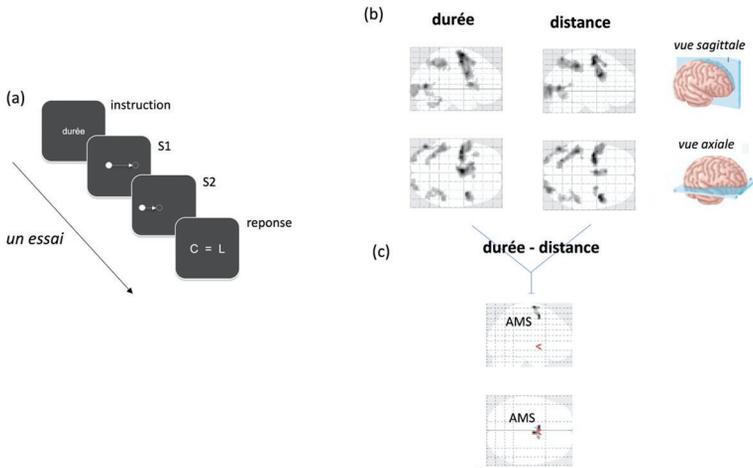


Fig. 1

- (a) Un point se déplace de façon régulière de gauche à droite pendant une durée et/ou une distance variable. Selon l'instruction donnée au début de chaque essai, les participants jugent si la trajectoire du deuxième point (S2) était plus courte (C), égale (=) ou plus longue (L) que celle du premier point (S1), soit en termes de durée dans la tâche temporelle, soit en termes de distance dans la tâche spatiale.
- (b) Patterns d'activations cérébrales pendant les tâches d'estimation de la durée ou d'estimation de la distance. Les activations sont illustrées sur des vues sagittales (en haut) et axiales (en bas) du cerveau.
- (c) La comparaison des patterns d'activation dans les deux tâches montre une activation préférentielle de l'aire motrice supplémentaire (AMS) dans la tâche d'estimation de la durée.

DÉVELOPPEMENT DE LA REPRÉSENTATION DU TEMPS CHEZ L'ENFANT

Dans la vie quotidienne, nous donnons souvent des repères moteurs afin d'aider les enfants à comprendre la notion de temps. Ainsi, 10 minutes c'est le temps qu'il faut pour aller à l'école ; 30 secondes le temps pour

chanter « Joyeux anniversaire ». La durée des actions s'inscrit dans un cadre moteur qui permet aux enfants de construire leur propre sens du temps. Les résultats des études développementales conduites en laboratoire par Droit-Volet (1998) vont dans le sens de cette hypothèse. Ainsi, les estimations de durée réalisées par des jeunes enfants d'environ 3 ans sont plus précises lorsque les instructions pour effectuer la tâche sont données en termes de force motrice (« appuyez plus fort ») plutôt que de durée (« appuyez plus longtemps »). Ces enfants montrent également des difficultés à dissocier l'estimation de la durée de l'acte moteur associé. Par exemple, Droit-Volet et Rattat (1999) ont demandé aux enfants d'appuyer sur un bouton aussi longtemps qu'ils le souhaitent. Les chercheuses leur ont ensuite demandé de presser une balle pendant le même laps de temps. Or, les enfants de 3 ans n'ont pas été capables d'extraire les informations temporelles d'un acte moteur (appuyer sur un bouton) pour les transférer à un autre (la pression sur la balle). Leur « sens » du temps semble ainsi entièrement lié à une action spécifique et ne peut donc pas être représenté de manière indépendante ou abstraite. À l'âge de 5 ans, en revanche, le transfert d'information temporelle d'un geste à un autre est possible, suggérant que les enfants plus âgés ont commencé à construire une représentation abstraite du temps, indépendante d'un acte donné.

Même après avoir acquis une représentation abstraite du temps, les enfants continuent à utiliser la motricité pour affiner leur perception du temps. Par exemple, nous avons présenté une séquence de stimuli visuels qui clignotaient à un rythme constant sur l'écran, avec un intervalle de 800 millisecondes entre chaque flash, à deux groupes d'enfants (Monier *et al.*, 2019). Dans un groupe, les enfants devaient simplement regarder la séquence pendant la phase d'entraînement. Dans l'autre groupe, les enfants devaient appuyer sur un bouton en synchronie avec les flashes. Cette phase d'entraînement était suivie d'une phase de test dans

laquelle il s'agissait de déterminer la durée de l'intervalle entre les flashes. Les résultats montrent que les enfants qui ont tapé en synchronie avec le rythme des flashes avaient une perception plus précise des intervalles temporels qui les séparaient que les enfants qui ont simplement regardé les stimuli sur l'écran. Ainsi, chez les enfants de 5 et 8 ans, l'action aide à la construction d'une représentation précise de la durée.

Dans cette étude, nous avons également trouvé une corrélation entre la capacité mnésique, mesurée avec le test d'empan de chiffres à l'endroit² (Cohen, 1997), classiquement utilisé dans les bilans neuropsychologiques, et le niveau de performance dans la tâche d'estimation de la durée. Cette corrélation montre que plus la capacité mnésique est grande, plus la perception de la durée est précise, confirmant des résultats précédents chez l'enfant (Droit-Volet *et al.*, 2015) et chez l'adulte sain (Ogden *et al.*, 2018).

Perception de la durée et capacité mnésique seraient donc liées. Toutefois, ce lien n'est présent que dans le groupe d'enfants qui avaient simplement regardé les stimuli lors de la phase d'entraînement mais pas chez les enfants qui ont tapé en synchronie avec le rythme de présentation des stimuli. L'absence de corrélation suggère que l'action rythmique pendant la phase d'entraînement remplace, au moins partiellement, la mise en jeu des capacités mnésiques qui facilitent généralement l'estimation de la durée.

* *
*

La durée est une caractéristique abstraite du monde. On ne peut pas la voir, l'entendre, la toucher. La notion de temps n'est pas un sens, et la perception du temps est le

2. Il s'agit de répéter une séquence de chiffres qui augmentent d'un chiffre d'un essai à l'autre (e.g., 2, 7, 9; puis 4, 8, 3, 1; puis 5, 4, 8, 9, 6, etc.).

produit d'une construction mentale qui dépend d'une représentation en mémoire. Cette dépendance rend la perception de la durée susceptible d'être influencée par différents facteurs externes, comme la taille de l'objet, ou internes, comme le niveau d'attention alloué à l'objet. En variant les caractéristiques externes ou internes d'un objet ou d'un événement, on modifie ainsi la perception de sa durée. Le temps, ou au moins la perception du temps, est donc relatif. Néanmoins, l'expérience motrice minimise la dépendance de la perception de la durée des capacités mnésiques et fournit un échafaudage fonctionnel pour la construction d'un sens du temps qui est indépendant des caractéristiques sensorielles des événements. Par exemple, l'accompagnement d'un rythme par un mouvement corporel contribue à la précision d'une perception temporelle plus générale. Cet apprentissage de la notion de temps par l'action dans l'enfance explique peut-être pourquoi le temps est représenté chez l'adulte dans les aires motrices du cerveau, comme l'aire motrice supplémentaire.

Échapper à la fin ? La mesure du temps chez les Étrusques

Marie-Laurence Haack

Comme les Grecs et les Romains, qui considéraient que le temps s'écoulait en quatre âges successifs, l'âge d'or, l'âge d'argent, l'âge de bronze et l'âge de fer, qui, à peine échus, revenaient dans le même ordre, les peuples préromains d'Italie semblent avoir distingué plusieurs temps qui pourraient s'être répétés. Les Étrusques n'ayant pas laissé de littérature sur leur manière de mesurer et de découper le temps, on se servira ici de l'épigraphie et de l'iconographie funéraires étrusques pour tenter de percevoir quelle conception du temps ils avaient. On cherchera d'abord à comprendre quels temps ils distinguaient, puis comment ils articulaient ces différents temps, et enfin comment ils pensaient pouvoir échapper à la fin des temps.

TEMPS ASTRONOMIQUES, TEMPS CIVIQUES ET TEMPS RELIGIEUX

De très nombreuses inscriptions étrusques – textes d'ailleurs beaucoup plus nombreux que les textes romains de la même époque – entre le VIII^e et le II^e siècle avant J.-C. montrent que, comme nous, les Étrusques ont divisé le temps en années, jours et mois. Ainsi, beaucoup d'inscriptions funéraires indiquent l'âge du défunt en années, comme cette inscription de Tarquinia de la seconde

moitié du II^e siècle avant J.-C. : « *felsnas la lethes svalce avil CVI murce capue tleche hanipaluscle*¹ ». Le sens du texte nous échappe en partie, mais le formulaire qui indique l'âge est compréhensible. « Larth Felsnas, fils de Lethe, a vécu 106 ans. Il fit une action (*murce*) à Capoue et il subit une action (*tleche*) de la part des gens d'Hannibal². » On sait par ailleurs qu'après la victoire de Rome sur Tarquinia, en 308 avant J.-C., les Tarquiniens ont servi dans l'armée romaine durant les guerres contre Hannibal et durant la bataille de Capoue en 212 avant J.-C. Sur les inscriptions dont le titulaire est mort soit très jeune, soit très âgé, la mention de l'âge va jusqu'au détail des mois et des jours vécus.

Ce compte se fonde évidemment sur des observations astronomiques, en particulier sur des observations de la lune, qui permettaient de compter non seulement les jours, mais aussi les mois et les années. On sait par le témoignage tardif de l'historien romain Tite-Live (VII, 3, 7) du I^{er} siècle avant J.-C. que les Étrusques de Volsinies, autre cité étrusque, avaient coutume de matérialiser le passage d'une année en plantant un clou. Sur un miroir provenant de Pérouse, de la fin du IV^e siècle avant J.-C., conservé à l'Altes Museum à Berlin (fig. 1)³, on voit Athrpa, l'équivalent de la Grecque Atropos, l'une des trois divinités du Destin, en train d'enfoncer un clou près de la tête d'un sanglier, entre Meliacr (Méléagre) et Atunis (Adonis), en présence d'Atlenta (Atalante) et de Turan (Aphrodite).

1. ET Ta 1.107.

2. Il s'agit sûrement d'Hannibal le Carthaginois.

3. On trouvera une image de ce miroir dans le livre de Nancy de Grummond, Erika Simon, *The Religion of the Etruscans*, Austin, University of Texas Press, 2006, p. 22, fig. 11.19.

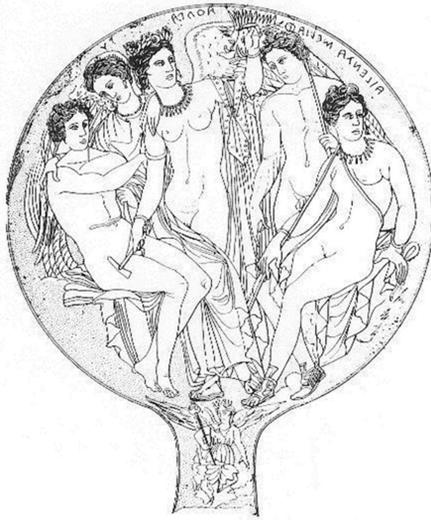


Fig. 1. Scène de fixation d'un clou sur un miroir de Pérouse (fin du IV^e siècle avant J.-C.).

La scène semble faire allusion au destin d'Adonis et de Méléagre, condamnés à mourir jeunes. Toujours selon Tite-Live (VII, 3, 7), les habitants de la ville de Volsinies et sans doute ceux d'autres cités étrusques auraient calculé le nombre d'années écoulées en comptant le nombre de clous enfoncés dans le temple de Nortia, déesse étrusque. Les Romains auraient gardé cette habitude en plantant un clou chaque année, aux ides de septembre, sur une paroi du temple de Jupiter capitolin.

À ce temps astronomique matérialisé à Volsinies par un clou sont associés des temps civiques et religieux. Ainsi, une année astronomique est aussi une année politique. De la même manière que les Romains dateront les années en fonction des consulats, dans les cités étrusques, la mention du zilacat (le zilath étant le principal magistrat) scandait le temps civique. L'année étrusque prend le nom des magistrats alors chargés de diriger la cité, ce qui signifiait aussi qu'on

datait différemment d'une cité à une autre. Ainsi, à Cortone, on désignait l'année par les noms des magistrats, comme le montre cette inscription du II^e siècle avant J.-C. – la plus longue connue : sur le verso, l'inscription débute par une formule de datation « *zilci larthal cusus titinal larisalc salinis aulesla* » qu'on peut traduire ainsi : « Sous la magistrature de Larth Cusu, fils de Titinei (sa mère) et de Laris Salini, fils d'Aule » (l. 34-35)⁴.

La scansion du temps en mois et en jours rythme aussi le temps religieux. À ce propos, on peut admirer un calendrier rituel au musée de Zagreb. Un collectionneur croate travaillant pour la chancellerie royale de Hongrie, Mihajlo Barić, a en effet rapporté comme souvenir de voyage à Alexandrie la momie d'une jeune femme qui était entourée de bandelettes de lin recouvertes d'un texte, écrit en rouge et noir sur une douzaine de colonnes verticales⁵. Le déchiffrement du texte indique qu'il s'agit d'une sorte de calendrier rituel prescrivant à certaines dates de l'année (le 18 juin, le 26 septembre...), des cérémonies en l'honneur de Tin (l'équivalent étrusque de Jupiter), Nethuns (l'équivalent de Neptune) et d'autres dieux. La présence de ce calendrier à Alexandrie s'explique sans doute par le séjour d'un prêtre étrusque en Égypte : il y aurait emporté ce calendrier déjà très ancien, daté d'environ 250 avant J.-C., qui, n'ayant plus d'utilité après sa mort, aurait été découpé en bandes pour recouvrir une momie.

4. Voir l'édition de Luciano Agostiniani, Francesco Nicosia, *Tabula Cortonensis*, Rome, L'Erma di Bretschneider, 2000.

5. Voir Valentina Belfiore, *Il Liber linteus di Zagabria. Testualità e contenuto*, Pise-Rome, Biblioteca di Studi Etruschi 50, 2014.

TEMPS HISTORIQUES ET TEMPS MYTHIQUES

Ce découpage du temps en jours, mois et années, sur lequel se calque la vie politique et religieuse, n'empêche pas les Étrusques de concevoir aussi le temps en périodes plus longues qui organiseraient la vie des hommes et des cités. Une tombe⁶, appelée tombe François, du nom de son découvreur et située à Vulci, montre comment coexistaient le temps astronomique de l'année, en mois et en jours, et des temps plus longs. On accède à cette tombe du IV^e siècle avant J.-C. par un long couloir creusé qui mène à une chambre centrale distribuant l'accès à sept d'entre elles (fig. 2).

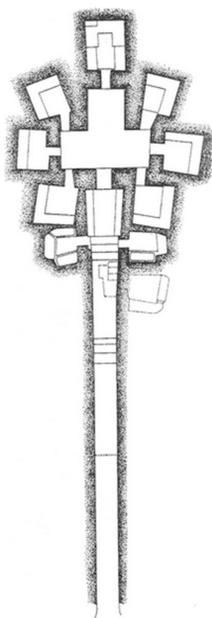


Fig. 2. Plan de la tombe François de Vulci.

6. Sur cette tombe, voir Francesco Buranelli, *La Tomba François di Vulci*, Rome, Quasar, 1987.

Cette chambre centrale en forme de T était ornée de fresques, légendées parfois par de brèves inscriptions, donnant les noms des personnages figurés. Images et textes permettent d'identifier des représentations de différents temps.

On distingue ainsi plusieurs temps historiques ayant réellement eu lieu :

– celui de Vel Saties, qui porte une couronne et une toge de couleur pourpre avec des motifs de danseurs armés. À côté de lui, tourné aussi vers la gauche, se tient un petit personnage du nom d'Arnza, qui tient dans la main gauche un oiseau au bout d'un fil. Tous deux s'apprêtent à prendre les auspices. Le même Vel Saties semble réapparaître de l'autre côté de la porte, de façon symétrique, en toge tourné vers la gauche, accompagné de nouveau par ce petit personnage Arnza, dont il reste le nom, cette fois tenant une palme, en signe de victoire. Vel Saties est probablement le commanditaire de la tombe, vainqueur au IV^e siècle de cette bataille qui lui a donné les moyens de faire construire et décorer cette tombe familiale.

– celui de trois scènes de lutte de troupes étrusques contre des Romains et leurs alliés. On distingue d'abord un duel dans lequel s'illustre Marce Camitlnas, un guerrier nu qui s'apprête à sortir son épée de son fourreau. Marce Camitlnas tient par les cheveux Cneve Tarchunies, accroupi, qui essaie de le repousser. On voit également une série de combats qui mettent aux prises Macstrana, Larth Ultes tuant Laris Papatnas Velznach, Rasce sur le point de tuer Pesna Arcmsnas Sveamach, Aule Vipinas tuant Venthi Cavles, Caile Vipinas délivré par Macstrana (fig. 3).

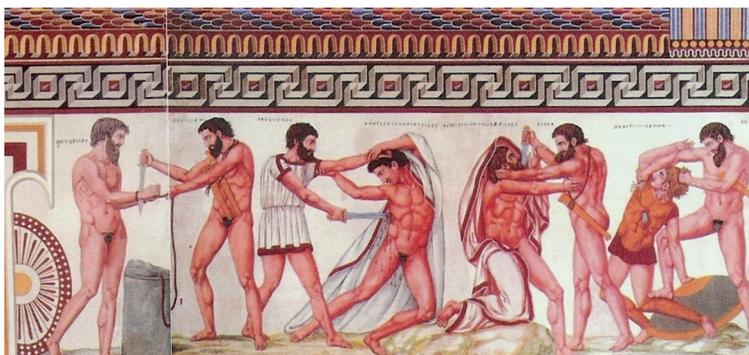


Fig. 3. Scène de duels sur la tombe François de Vulci d'après une copie de 1862 de Carlo Ruspi, peintre italien qui s'est spécialisé dans la restauration et dans la copie de fresques étrusques.

Certains noms indiqués par les didascalies sont attestés par ailleurs. Macstrana est mentionné sous le nom de Mastarna dans un discours de l'empereur romain Claude rapporté par Tacite⁷ et gravé sur une table de bronze. D'après Claude, qui a écrit une histoire des Étrusques (*Tyrrhènika*) en vingt livres⁸, Mastarna serait le nom de Servius Tullius, l'un des rois de Rome, qui aurait régné entre 575 et 535 avant J.-C. Cneve Tarchunies Rumach porterait donc le nom étrusqué d'un Tarquin de Rome, une famille de rois de Rome, bien connue notamment par la table de bronze.

Caile Vibenna et Aule Vibenna sont figurés armés et cuirassés sur un miroir en bronze de Bolsena d'entre 300 et 200 avant J.-C., conservé au British Museum⁹, en train de guetter un devin, Cacu, sans doute pour le capturer. Aule

7. Tac., *Ann.*, XI, 23-24. Voir Dominique Briquel, « Le témoignage de Claude sur Mastarna/Servius Tullius », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 68, 1, 1990, p. 86-108.

8. Suét., *Vie de Claude*, 42, 5.

9. Voir Judith Swaddling, *Italian Iron Age Artefacts in the British Museum: Papers of the Sixth British Museum Classical Colloquium*, Londres, British Museum, 1986, p. 461.

Vibenna a son nom inscrit sur un calice de bucchero déposé dans le sanctuaire de Portonaccio à Véies au VI^e siècle avant J.-C.¹⁰, et plusieurs auteurs¹¹ ainsi que des gemmes romaines de la fin du III^e siècle avant J.-C.¹² se font l'écho d'une légende selon laquelle la tête d'Aule Vibenna avait été découverte à Rome dans les fondations du temple de Jupiter capitolin. Caile Vibenna, pour sa part, est mentionné dans des notices sur l'origine du mont Cælius de Rome. Une guerre aurait donc opposé les frères Vibenna, Mastarna, futur roi de Rome sous le nom de Servius Tullius, à un Tarquin de Rome et à ses alliés. On peut supposer que les premiers auraient vaincu les seconds et que les frères Vibenna auraient contribué à mettre Servius Tullius sur le trône.

À ces deux temps s'en ajoute un troisième : le temps légendaire, présenté dans plusieurs scènes. La principale est une scène de l'*Illiade* représentant la mise à mort d'un prisonnier troyen égorgé par Achille, lors des funérailles de son compagnon Patrocle, dont l'ombre est figurée sur la peinture, venu assister au sacrifice humain accompli en son honneur. Le meurtre se déroule en présence de deux démons, Vanth et Charun (fig. 4)¹³.

Une scène de la mythologie grecque, bien connue grâce aux *Sept contre Thèbes* d'Eschyle, est également représentée : la lutte sanglante entre Étéocle et Polynice, frères jumeaux et rivaux qui s'entretuent. Étéocle, à terre, blesse son frère Polynice, qui lui-même porte le glaive contre lui. Cette scène est contiguë d'une autre, tirée de l'épopée homérique. Nestor (Nestur) et Phénix (Phuinis) à gauche et à droite de la porte. Nestor, roi de Pylos, sage conseiller des Grecs de

10. ET Ve 3.11.

11. Denys d'Halicarnasse IV, 59, 2-61, 2 ; Plin., *NH*, XXVIII, 15 ; Plut., *Cam.*, 31, 4 ; Arnob., *Adu. Nat.*, 6, 7 ; Serv. Auct., *Ad Aen.*, VIII, 345.

12. Voir Erika Zwierlein-Diehl, *Die antiken Gemmen des Kunsthistorischen Museums in Wien*, II, Munich, Prestel, 1979, n^{os} 717-718, avec la bibliographie.

13. Vanth est un démon féminin et Charun un démon masculin, qu'on trouve souvent représentés sur des fresques funéraires de passage dans l'au-delà.

Troie, tient un sceptre. Il propose de prendre Phénix, professeur d'Achille, comme chef de l'ambassade qui devra convaincre Achille de combattre aux côtés des autres Grecs.

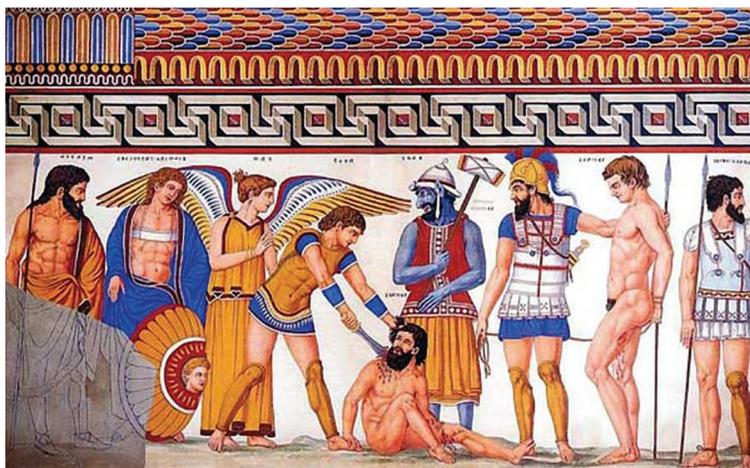


Fig. 4. Scène de massacre d'un prisonnier troyen sur la tombe François de Vulci, d'après une copie de Carlo Ruspi.

Les Étrusques ne distinguaient pas les temps historiques des temps mythiques. Des cités comme Cortone et Pérouse¹⁴ se donnaient pour fondateurs des héros de l'épopée homérique. Au-delà de trois générations d'ascendants, les Étrusques pouvaient s'attribuer pour ancêtres des personnages de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*. Ils avaient le sentiment de partager une même culture, une même valeur, et l'intervention des dieux dans les vies des individus convenait à un système de pensée dans lequel les actions des individus étaient accomplies sous le regard et avec l'aide des dieux.

14. Pour Cortone, voir FGH 115 F 354 ; Lycophron, *Alexandra*, 804-806. Pour Pérouse, voir Justin 20, 1, 11.

LE TEMPS COMME RÉPÉTITION
OU LE TEMPS COMME FIN

Le commanditaire de la tombe François semble avoir voulu souligner les échos entre tous ces temps. Les scènes des différents temps partagent une même thématique guerrière en présentant les présages, le déroulement et les conséquences de la guerre. D'une guerre à l'autre, le schéma reste le même. La place même de certaines fresques en miroir joue sur les ressemblances, comme si le passé devait se répéter : comme les Grecs ont combattu les Troyens et ont cherché à venger la mort de Patrocle au temps d'Homère, les Vulciens, alliés à d'autres Étrusques, ont combattu les Romains au VI^e siècle avant J.-C. et, enfin, Vel Saties, digne héritier de ces Vulciens, s'est illustré dans la guerre contre les Romains au IV^e siècle avant J.-C.

Cette conception d'un temps formé d'une série d'événements qui se répètent est commune à beaucoup de sociétés antiques. En Étrurie, ces périodes semblent avoir été considérées comme des siècles, si l'on en croit l'auteur de langue latine Censorinus. Pour Censorinus, qui a écrit le traité *Sur le jour anniversaire de la naissance* au III^e siècle après J.-C.¹⁵, les cités étrusques s'étaient dotées d'une chronologie commune organisée en siècles ; Varron, le grammairien romain, chez qui Censorinus trouve ces informations, aurait affirmé que ces siècles avaient une durée variable : les quatre premiers auraient duré cent ans, le cinquième cent vingt-trois ans, le sixième et le septième cent dix-neuf, le huitième serait en train de s'écouler, tandis que le neuvième et le dixième devraient encore s'accomplir.

15. Censorinus, *De Die natali*, 17, 5. Sur ce passage, voir Dominique Briquel, « Les changements de siècles chez les Étrusques et la théorie des *saecula* », dans Pierre Citti (dir.), *Les Fins de siècles, colloque de Tours (4-6 juin 1985)*, Bordeaux, Pub, 1990, p. 61-76.

Les siècles étrusques et leur durée selon Censorinus

Siècles étrusques	Durée en années
I ^{er} siècle	100
II ^e siècle	100
III ^e siècle	100
IV ^e siècle	100
V ^e siècle	123
VI ^e siècle	119
VII ^e siècle	119
VIII ^e siècle	en train de se dérouler
IX ^e siècle	à venir
X ^e siècle	à venir

Chaque fin de siècle aurait été annoncée par des signes envoyés par les dieux¹⁶. Comme une série de prodiges se sont produits en 88 avant J.-C.¹⁷, on peut supposer que le IX^e siècle aurait débuté en 88 avant J.-C. et qu'il se serait achevé en 44 avant J.-C., quand une comète est apparue au moment des jeux célébrés pour la mort de César¹⁸.

La répétition d'un même type d'événements à des siècles différents indique-t-elle que les Étrusques pensaient être voués à reproduire ce que leurs ancêtres avaient vécu ? Deux éléments vont à l'encontre de cette idée. D'une part, le texte de Censorinus¹⁹ rapporte aussi qu'un temps délimité aurait été attribué aux individus comme aux cités et

16. Censorinus, *De Die natali*, 17, 6-7.

17. D'après Diodore de Sicile (38-39, 5) et Plutarque (*Vie de Sylla*, 7, 6-9), une sonnerie de trompette aiguë et lugubre se serait fait entendre.

18. Suét., *Vie de Jules César*, 88.

19. Voir Censorinus, *De Die natali*, 17, 5.

Essai de datation des siècles étrusques

Siècles étrusques	Durée en années	Époque
I ^{er} siècle	100	?-869
II ^e siècle	100	869-769
III ^e siècle	100	769-669
IV ^e siècle	100	669-569
V ^e siècle	123	569-446
VI ^e siècle	119	446-327
VII ^e siècle	119	327-208
VIII ^e siècle	en train de se dérouler	208-88
IX ^e siècle	à venir	88-44
X ^e siècle	à venir	44 av.-19 ap.

à l'ensemble des Étrusques, donc que le temps aurait eu un début et une fin, et par conséquent qu'il était conçu sur un modèle linéaire. D'autre part, le texte de Censorinus signale également que ces siècles auraient été parfois de longueur différente, ce qui signifie que le temps aurait pu se reproduire en s'étirant ou, au contraire, en se réduisant, en somme comme un temps élastique.

Comment alors étendre le temps ? Comment en repousser la fin ? L'histoire même des cités étrusques, finalement vaincues les unes après les autres par les Romains, ne laisse entrevoir aucune échappatoire à la fin annoncée des temps étrusques : à la fin de leur X^e siècle « étrusque » d'existence, les Étrusques sont devenus romains.

LE SACRIFICE POUR ÉCHAPPER À LA FIN

Incapables de modifier leur sort collectif, les Étrusques ont pourtant trouvé un moyen de modifier le destin particulier de certains individus. Ils estimaient en effet que l'offrande du sang d'un être vivant pouvait permettre la divinisation d'un défunt et ainsi, en quelque sorte, lui permettre de dépasser la mort²⁰. Le destinataire d'un sacrifice humain obtenait, par un surcroît de vie, la capacité d'accéder au statut de héros, d'atteindre à une survie quasi divine. Ce rituel d'héroïsation qui fait entrer le défunt dans le monde des *dii animales* s'accomplissait initialement par l'immolation d'une ou plusieurs victimes humaines, dont l'énergie vitale, le souffle, l'âme ou quelque autre principe se trouvait par ce rite récupéré et transféré au bénéficiaire du défunt.

La scène de sacrifice des prisonniers troyens de la tombe François fait probablement référence à une pratique étrusque de ce type. L'ombre de Patrocle blessé, la poitrine entourée d'un bandage, attend qu'un prisonnier troyen soit exécuté pour atteindre le rang de héros. Un sarcophage féminin de Tuscania daté d'environ 300 avant J.-C.²¹ fait vraisemblablement référence lui aussi à ce type de sacrifice. La scène sculptée sur la face antérieure (fig. 5) est organisée autour d'un autel de sacrifice qui occupe la place centrale. Derrière l'autel se tiennent debout une femme nue et un homme nu coiffé d'un casque. À gauche de l'autel, une femme nue est assise sur un rocher et tenue par les cheveux par un homme en chlamyde ; à droite de l'autel, un homme nu et barbu est assis à terre. À l'extrémité gauche de la scène, un homme tient une poutre, tandis qu'à l'extrémité droite, des hommes transportent des pierres. La scène présente donc au

20. Voir Marie-Laurence Haack, « Apollon meurtrier en Étrurie », *MEFRA*, 118, 2006, p. 240-241.

21. On trouvera une image de ce sarcophage dans Reinhard Herbig, *Die jüngere-truskischen Steinsarkophage*, Berlin, Mann, 1952, 31, 85b.

spectateur ce qui précède le sacrifice humain : les victimes soumises destinées à être sacrifiées (la femme et l'homme nus de chaque côté de l'autel), les divinités destinataires du sacrifice (sans doute Laran, un dieu guerrier, et Turan, placés juste derrière l'autel) ainsi que les préparatifs de la construction d'une sépulture pour les défunts (le transport de pierres et de bois).



Fig. 5. Sarcophage de Tuscania, musée de Villa Giulia (Rome), vers 300 avant J.-C.

La pratique de sacrifices humains pour rendre immortel un défunt est tout de même rarement attestée²². Sans doute était-elle réservée à des événements, voire à des défunts exceptionnels. En général, les individus avaient bien conscience que non seulement leur temps sur terre était limité à quelques dizaines d'années, mais aussi que leur liberté

22. Massimiliano Di Fazio, « Nuove riflessioni su sacrifici umani e omicidi religiosi nel mondo etrusco », *Scienze dell'antichità*, 23, 3, 2017, p. 449-464, avec la bibliographie précédente.

d'action était restreinte par l'intervention des dieux qui avaient accordé au peuple étrusque une existence de dix siècles d'une durée irrégulière et non extensible, mêlant temps historiques et mythiques au cours desquels des événements similaires pouvaient se répéter. Aussi, la plupart des individus aspiraient-ils tout simplement à vivre dans l'au-delà une vie faite des mêmes plaisirs que ceux dont ils avaient profité de leur vivant. En témoigne l'abondance de scènes d'époux couchés sur des lits de banquet dont les inscriptions signalent le nom, les parentés, les charges et parfois l'âge au décès. L'au-delà était conçu comme un double de la vie d'ici-bas, fait de satisfactions identiques.

Alain Viala *in memoriam*

L'érudition et la curiosité joyeuses, l'humour et l'exigence, la gravité attentive et le sens du partage étaient autant de qualités dont toutes celles et tous ceux qui ont connu Alain Viala ont fait l'expérience.

Grand historien des circulations culturelles et des échanges sociaux, Alain fut l'artisan d'une sociologie du théâtre et de la littérature renouvelée, centrée sur l'ancrage social et politique des arts et des lettres, capable de dépoussiérer les classiques, soucieuse de redonner leur place aux œuvres marginalisées. Parce que, pour lui, ni les pratiques artistiques ni les pratiques académiques n'étaient coupées du monde, il avait fait de la transmission une cause première de ses engagements – à l'école, à l'université, dans le champ de la culture et au-delà des frontières nationales. Pour lui, la transmission était enjouée, accueillante et surtout créative. Alain se tenait à la croisée des arts et de la société, du savoir et de ses usages, des institutions et du terrain, des recherches universitaires et artistiques, faisant de l'enquête intellectuelle le lieu d'une transformation possible.

Alain a contribué de manière décisive à l'édition de six ouvrages issus des « Rencontres Recherche et Création » : *Corps en scène, Mises en intrigues, Violence et Passion, Le Désordre du monde, Le Jeu et la Règle, La Traversée des mondes*. Dans ce patient travail éditorial, tout comme dans le vif des échanges lors des « Rencontres Recherche et Création » à Avignon, Alain engageait pleinement sa rigueur de pensée et sa sollicitude, sa disponibilité et son à-propos, sa sensibilité et son immense culture. Il avait, depuis le début, soutenu cette initiative avec enthousiasme.

Toutes celles et tous ceux qui ont participé ou simplement assisté aux « Rencontres » se souviendront de sa présence bienveillante, comme de la pertinence (et de l'impertinence !) de ses remarques. Ils se souviendront aussi de sa manière de poser une question qui fait mouche, pour tisser les fils de la discussion collective au moyen d'un aperçu historique ou mythologique, d'un rapprochement disciplinaire inattendu, d'un souvenir impromptu de telle édition d'Avignon, cinq ans, dix ans, quarante ans auparavant.

Alain était toujours attentif à la dynamique collective et à la multiplicité des points de vue. Aussi, lors de nos « Rencontres », se retrouvait-il pleinement dans la démarche de diffraktion des œuvres à travers des approches multiples. Pour lui le théâtre comme institution permettait de construire des images dans lesquelles les sociétés se représentent. En nouant sans cesse l'étude et l'engagement, en y ajoutant sa curiosité toujours renouvelée de spectateur et de lecteur, il incarnait l'idée d'une vie bonne pour soi et pour les autres.

Son goût pour la discussion sans réserve, si nécessaire au travail en commun, son intelligence contagieuse, son ouverture à l'autre continueront de nous porter.

Mireille Besson, Patrick Boucheron, Catherine Courtet, Thierry Damerval, Nicolas Donin, Sylvaine Guyot, Françoise Lavocat, François Lecercle, Olivier Py, Paul Rondin, Frédéric Sawicki, Pierre Singaravelou, Clotilde Thouret, Wes Williams

Les « Rencontres Recherche et Création »

Cet ouvrage est issu de la huitième édition des « Rencontres Recherche et Création », organisée par l'Agence nationale de la recherche (ANR) et le Festival d'Avignon, les 8 et 9 juillet 2021, au cloître Saint-Louis, à Avignon.

Grâce au financement de projets de recherche dans les différents secteurs disciplinaires, l'ANR contribue au développement des sciences et des technologies, mobilise les équipes de recherche au service d'enjeux stratégiques, accélère la production et le transfert de connaissances en partenariat, favorise les interactions pluridisciplinaires et le décroisement, facilite l'établissement de collaborations européennes et internationales. Depuis 2014, l'ANR a aussi pour mission l'analyse de l'évolution de l'offre de recherche et la mesure de l'impact des financements alloués sur la production scientifique française. L'ANR est également, depuis 2010, l'opérateur des investissements d'avenir dans le domaine de l'enseignement supérieur et de la recherche.

Dès 2005, l'ANR a financé de nombreux projets¹ sur la création et les arts, les cultures et les langues, les systèmes symboliques et le fonctionnement de l'esprit humain – autant de domaines d'excellence de la recherche française en sciences humaines et sociales et en sciences et

1. Dans les différents appels à projets : non thématiques (Blanc, Jeunes Chercheuses et Jeunes Chercheurs), thématiques ou en coopération internationale. Des appels d'offres spécifiques ont été mis en place sur les thèmes suivants : « La création : acteurs, objets, contexte » ; « Émotion(s), cognition, comportement » ; « Émergence et évolutions des cultures et des phénomènes culturels ». Enfin, les thèmes de la création, des cultures et des patrimoines sont pris en compte dans l'appel à projets générique du plan d'action de l'ANR depuis 2014.

neurosciences cognitives. Les travaux conduits ont confirmé la richesse du potentiel de recherche et la diversité des thèmes abordés. Ils ont aussi fait apparaître l'émergence de nouvelles configurations disciplinaires et collaborations interdisciplinaires, confirmant ainsi le caractère fédérateur de ces questions.

Dès sa naissance, le Festival d'Avignon a été un lieu de réflexion aussi ouvert qu'exigeant. Les Ateliers de la pensée, mis en place par Olivier Py et Paul Rondin à partir de 2014, constituent un forum pour réaffirmer le lien entre recherche et création. À l'ombre des platanes de l'Université d'Avignon, comme au cœur du cloître Saint-Louis, dans cette grande agora à ciel ouvert, le débat s'est engagé entre le public et les artistes, les penseurs, les journalistes ou encore les politiques. À partir de ces paroles si diverses, une intelligence collective est à l'œuvre !

Grâce à l'expérimentation de nouveaux modes de dialogue et de coopération entre artistes et chercheurs, et entre différentes disciplines, les « Rencontres Recherche et Création² » ouvrent de nouvelles perspectives de recherche et favorisent les échanges entre les différents courants de la recherche internationale et les acteurs culturels. Les thèmes de la création et de la culture suscitent des questions fondamentales qui fédèrent de nombreux travaux de recherche, tant en sciences humaines et sociales qu'en sciences et neurosciences cognitives. Les « Rencontres Recherche et Création » contribuent ainsi à valoriser les travaux de recherche financés par les programmes de l'ANR et des investissements d'avenir.

Elles mettent en résonance les formes d'écriture contemporaine avec les relectures des auteurs classiques, la danse ou la performance avec les recherches en sciences humaines et sociales. Ce dialogue entre artistes du Festival et chercheurs permet d'explorer le processus de création et de réception des

2. <http://www.recherche-creation-avignon.fr/> (consulté le 20 mai 2022).

œuvres, d'envisager la création, les arts de la scène ou la fiction à la fois comme expériences sensibles ou esthétiques et comme démarches de connaissance.

Cette confrontation est aussi l'occasion de mettre en évidence les dernières avancées de la recherche sur le rôle des arts et de la fiction dans le fonctionnement de l'esprit et dans le développement humain, autant du point de vue cognitif qu'émotionnel, ou encore dans leur rôle pour appréhender les croyances et le comportement d'autrui et en tant qu'exercice de pensée. La transformation des formes artistiques, leur lien avec le contexte politique et culturel sont aussi mis en exergue, de même que la transformation des sensibilités.

L'édition 2021 a réuni près de 300 participants, 23 intervenants issus de disciplines différentes (anthropologie sociale, anthropologie des religions, archéologie préhistorique, économie, histoire économique, sociologie, science politique, histoire ancienne et contemporaine, études littéraires, théâtrales ou cinématographiques, psychologie sociale, sciences et neurosciences cognitives) et de différents pays (Belgique, Suisse, États-Unis, Italie, France) et quatre artistes du Festival.

Centré sur le thème « La mémoire du futur », le programme des « Rencontres Recherche et Création » réunissait des interventions de chercheurs et d'artistes organisées en quatre sessions :

- Échapper au passé
- Les conditions du bonheur
- Amour, conscience et destin
- Quand le passé disparaît ou l'exigence du futur

Pour prolonger ces réflexions, un forum a été organisé par l'Agence nationale de la recherche, le Festival d'Avignon, le CMB (Centre médical de la bourse) et la Maison des publics et des professionnels, le 10 juillet 2021. Il a réuni des représentants des acteurs culturels, des organisations professionnelles, des artistes, des chercheuses et chercheurs de

différentes disciplines. Il avait pour objectif d'interroger les questions de santé, de bien-être, en lien avec les formes de reconnaissance, les conditions d'emploi et l'organisation du travail, à la fois sous l'angle du diagnostic et des solutions possibles. Organisé en trois sessions, il a permis d'échanger et de débattre autour de trois grands thèmes :

- Écosystèmes de la création et formes d'emploi
- Engagement dans le travail, sens du travail et formes de reconnaissance
- Organisation du travail et conditions d'exercice du travail

Le projet des « Rencontres Recherche et Création » a été conçu par Catherine Courtet pour l'ANR et Paul Rondin pour le Festival d'Avignon. Portées par le département sciences humaines et sociales de l'ANR et le Festival d'Avignon, ces « Rencontres » doivent également beaucoup aux membres du comité scientifique ainsi qu'aux partenaires associés : Aix-Marseille Université, Artcena (Centre national des arts du cirque, de la rue et du théâtre), Avignon Université, Bibliothèque nationale de France (Bnf), Centre Pompidou – Département culture et création, CNRS, Département de Romance Languages and Literatures de Harvard University, École des hautes études en sciences sociales (EHESS), European Cooperation in Sciences and Technology (COST), France 2030, Institut Covid-19 Ad Memoriam, Institut d'études avancées de Paris, Institut français, Institut supérieur des techniques du spectacle (ISTS), IRCAM, *L'Histoire*, Maison Française de New York University, Maison Française d'Oxford, New York University Department of French Literature, Thought and Culture, le phénix scène nationale Valenciennes pôle européen de création, *Philosophie magazine*, RÓMULO – Centro Ciência Viva Université de Coimbra, Sacem Université, *Sciences et Avenir – La Recherche*, Société des gens de lettres (SGDL), University of Oxford, Université libre de Bruxelles, Université Paris-Nanterre.

Ces Rencontres sont le fruit d'une collaboration chaleureuse entre l'ANR et l'équipe du Festival d'Avignon, qui a su mobiliser les artistes et accompagner l'émergence des thèmes de réflexion. L'ANR tient à remercier Paul Rondin, directeur délégué du Festival d'Avignon, pour son engagement dans la conception et la mise en œuvre de cette initiative. Celle-ci n'aurait pas vu le jour sans l'implication et le soutien enthousiaste d'Olivier Py, directeur du Festival, et d'Agnès Trolly, directrice de la programmation – qu'ils soient remerciés pour leur curiosité infinie, tant pour les œuvres artistiques que pour la recherche scientifique. Nous remercions également Virginie de Crozé pour son souci du partage et Véronique Matignon pour sa rigueur dans l'organisation du travail et son professionnalisme toujours bienveillant et attentionné.

Nous remercions David Bourbonnaud, directeur, et Fabrice Bongiorno, secrétaire général de l'Institut supérieur des techniques du spectacle, pour leur précieuse et fidèle coopération.

Au sein du ministère de la Culture, Solène Bellanger de la Direction générale de la création artistique a apporté un appui fidèle et précieux. Au sein de l'équipe de la Direction de l'information et de la communication de l'ANR, Corinne Le Ny-Gigon, Vincent Poisson, Katel Le Floch, Marion Courant se sont mobilisés avec énergie pour la mise en œuvre de cette manifestation. Faustine Léotard a contribué très efficacement à l'organisation, en mobilisant tant sa rigueur que sa culture générale. Yves Fort, directeur des opérations scientifiques, a apporté son plein soutien. Thierry Damerval, président-directeur général de l'ANR, a apporté un soutien chaleureux et fidèle, marqué par une curiosité inlassable pour la recherche dans sa diversité disciplinaire.

Enfin, l'ANR et le Festival d'Avignon souhaitent remercier tout particulièrement pour leur contribution à l'édition de l'ouvrage et la fidélité de leur engagement dans

l'organisation des « Rencontres » : Mireille Besson, directrice de recherche au CNRS en neurosciences cognitives, Aix-Marseille Université, Françoise Lavocat, professeure de littérature comparée à l'Université Sorbonne Nouvelle, et François Lecerclé, professeur émérite de littérature comparée à Sorbonne-Université. Ils remercient également Lorraine Ouvrieu pour sa précieuse participation à la mise au point de ce volume.

Alain Viala a contribué à l'édition des six ouvrages issus des « Rencontres Recherche et Création », sa grande culture, son insatiable curiosité intellectuelle et artistique, sa rigueur et sa grande ouverture d'esprit ont constitué une source de joie pour ses collaboratrices et ses collaborateurs.

Alain Viala, historien et sociologue de la littérature, professeur émérite à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris III et titulaire de la Chaire de lettres françaises à la University of Oxford, et Christian Biet, professeur d'histoire et esthétique du théâtre à l'Université Paris-Nanterre, partageaient une passion infinie pour le théâtre et un enthousiasme contagieux pour l'enseignement et la recherche. Ils ont été complices des « Rencontres Recherche et Création » dès l'année 2014. Cette huitième édition leur était dédiée, pour que leur engagement toujours joyeux et audacieux reste vif dans nos mémoires.

Comité scientifique

Nous remercions le comité scientifique des « Rencontres Recherche et Création » 2021

Laetitia Atlani-Duault, anthropologue, directrice de recherche, CEPED, IRD-INSERM-Université Paris V, présidente de l'Institut Covid-19 Ad Memoriam (Université de Paris, IRD), directrice d'un centre de recherche d'excellence de l'OMS sur les crises sanitaires et humanitaires (responsable du projet TractTrust financé par l'ANR)

Solène Bellanger, responsable de la Mission Recherche, direction générale de la Création artistique, sous-direction de l'Emploi, de l'Enseignement supérieur et de la Recherche, ministère de la Culture

Pierre-Jean Benghozi, directeur de recherche CNRS, professeur à l'École polytechnique, économie et gestion (membre du projet IMPACT – Intermédiaire de production artistique, autonomie et organisation de la création. Analyse sociologique et prospective stratégique, financé par l'ANR)

Mireille Besson, directrice de recherche CNRS, psychologie cognitive et neurosciences, Aix-Marseille Université (responsable du projet MUSAPDYS – Influence de l'apprentissage de la musique sur le traitement des aspects temporels du langage et sur la remédiation de la dyslexie, financé par l'ANR)

Patrick Boucheron, historien, professeur au Collège de France, titulaire de la Chaire histoire des pouvoirs en Europe occidentale XIII^e-XVI^e siècles

Sébastien Chauvin, sociologue, professeur associé, Université de Lausanne

Catherine Courtet, responsable scientifique, département Sciences humaines et sociales, ANR

Nicolas Donin, musicologue, responsable de l'équipe « Analyse des pratiques musicales », laboratoire « sciences et technologie de la musique et du son », IRCAM-CNRS-Université Pierre-et-Marie-Curie (responsable des projets MuTeC – Musicologie des techniques de compositions contemporaines et GEMME – Geste musical : modèles et expériences, financés par l'ANR)

Alain Ehrenberg, sociologue, directeur de recherche émérite, CNRS, membre du CERMES3 (Centre de recherche médecine, sciences, santé, santé mentale, société), Université Paris-Descartes, CNRS, INSERM, Sorbonne Paris-Cité

Carole Fritz, chercheuse CNRS, archéologue, responsable du Centre de recherche et d'études de l'art préhistorique Émile-Cartailhac (CREAP) – Maison des sciences de l'homme et de la société de Toulouse, directrice de l'équipe scientifique de la grotte Chauvet-Pont d'Arc (responsable du projet Prehart – Les arts de la préhistoire et la dynamique culturelle des sociétés sans écriture, financé par l'ANR)

Marie Gaille, directrice de l'InSHS – CNRS, directrice de recherche CNRS, philosophie, SPHERE (UMR 7219, CNRS – Université de Paris) (responsable du projet EpiPhiNoRe – Normalités réinventées en contexte de maladie chronique. Approches philosophiques et épidémiologique du point de vue des patients ; membre du projet NormaStim – Les neurosciences de l'expérimentation à la clinique. Enjeux juridiques, philosophiques et sociologiques de la stimulation cérébrale profonde ; financés par l'ANR)

Sylvaine Guyot, professeure, littérature française et arts du spectacle, Université d'Harvard (jusqu'en 2021), professeure, Université de New York à partir de 2022

Valérie Hannin, directrice de la rédaction, *L'Histoire*

Michel Isingrini, responsable d'actions scientifiques, Direction des grands programmes d'investissements de l'État, ANR

Paulin Isnard, professeur, histoire grecque, Aix-Marseille Université, membre de l'Institut universitaire de France

Tiphaine Karsenti, professeure, études théâtrales, Université Paris-Nanterre (responsable du projet Registres de la Comédie-Française, financé par l'ANR)

Régine Kolinsky, directrice de recherche du Fonds de la recherche scientifique (FRS-FNRS), chef de l'unité de recherche en neurosciences cognitives et professeur à l'Université libre de Bruxelles, Belgique

Françoise Lavocat, professeure, littérature comparée, Université Sorbonne Nouvelle – Paris III, membre senior de l'Institut universitaire de France (responsable du projet HERMÈS – Histoire et théories des interprétations, financé par l'ANR)

François Lecerle, professeur émérite, littérature comparée, Sorbonne Université, coresponsable du projet La haine du théâtre, Labex ObVil, « Observatoire de la vie littéraire », financé dans le Programme d'investissements d'avenir

Rossella Magli, Science Officer, COST Association

Grégoire Mallard, professeur, anthropologie et sociologie, directeur de recherche, Institut de hautes études internationales et du développement, Genève (responsable du projet Bombs, Banks and Sanctions, financé par European Research Council – ERC)

Vinciane Pirenne-Delforge, professeure au Collège de France sur la Chaire religion, histoire et société dans le monde grec antique

Paul Rondin, directeur délégué du Festival d'Avignon

Frédéric Sawicki, professeur, science politique, Université Paris I Panthéon-Sorbonne (responsable du projet L'engagement citoyen et professionnel des enseignants français, financé par l'ANR)

Pierre Singaravélou, professeur, histoire contemporaine, King's College London et Université Paris I Panthéon-Sorbonne

Clotilde Thouret, professeure, littérature générale et comparée, codirectrice de l'axe PROPIS (Politique, presse, idées, sociétés), Université de Lorraine (coresponsable du projet La haine du théâtre, Labex ObVil « Observatoire de la vie littéraire », financé dans le Programme d'investissements d'avenir)

Alain Viala, professeur émérite, University of Oxford (coresponsable du projet AGON – Querelles, dispute et controverse à l'époque moderne, financé par l'ANR)

Bibliographies

Passions et émotions : s'émouvoir et agir (Patrik Vuilleumier)

1. Leitaó J., Meuleman B., Van De Ville D., Vuilleumier P. (2020). Computational imaging during video game playing shows dynamic synchronization of cortical and subcortical networks of emotions. *PLoS Biol*, 18, e3000900.
2. Gaviria J. *et al.* (2021). Brain functional connectivity dynamics at rest in the aftermath of affective and cognitive challenges. *Hum Brain Mapp*, 42, 1054-1069.
3. Pichon S., Rieger S. W., Vuilleumier P. (2012). Persistent affective biases in human amygdala response following implicit priming with negative emotion concepts. *Neuroimage*, 62, 1610-1621.
4. Pichon S., Miendlarzewska E. A., Eryilmaz H., Vuilleumier P. (2015). Cumulative activation during positive and negative events and state anxiety predicts subsequent inertia of amygdala reactivity. *Soc Cogn Affect Neurosci*, 10, 180-190.
5. Armony J., Vuilleumier P. (2013). *The Cambridge Handbook of Human Affective Neuroscience*, Cambridge University Press.
6. Dukes D. *et al.* (2021). The rise of affectivism. *Nat Hum Behav*, 5, 816-820.
7. Kahneman D., Tversky A. (1984). Choices, values, and frames. *American Psychologist*, 39, 341-350.
8. Hahnel U. J., Mumenthaler C., Brosch T. (2020). Emotional foundations of the public climate change divide. *Climatic Change*, 161, 9-19.
9. Lombardo P. (2014). *Mind, Values, and Metaphysics*, New York, Springer, p. 117-134.
10. Miller E. M., Rodriguez C., Kim B., McClure S. M. (2014). Delay discounting: A two-systems perspective. In *Handbook of Emotion Regulation*, The Guilford Press, p. 93-110.
11. Greene J. D. (2011). Emotion and morality: A tasting menu. *Emotion Review*, 3, 227-229.

12. Blakemore R. L., Rieger S. W., Vuilleumier P. (2016). Negative emotions facilitate isometric force through activation of prefrontal cortex and periaqueductal gray. *Neuroimage*, 124, 627-640.
13. Bourgeois A., Chelazzi L., Vuilleumier P. (2016). How motivation and reward learning modulate selective attention. *Prog Brain Res*, 229, 325-342.
14. Sagaspe P., Schwartz S., Vuilleumier P. (2011). Fear and stop: A role for the amygdala in motor inhibition by emotional signals. *Neuroimage*, 55, 1825-1835.
15. Vuilleumier P. (2005). How brains beware: Neural mechanisms of emotional attention. *Trends Cogn Sci*, 9, 585-594.
16. Deonna J. A., Teroni F. (2008). *Qu'est-ce qu'une émotion ?*, Paris, Vrin.
17. Pourtois G., Schettino A., Vuilleumier P. (2013). Brain mechanisms for emotional influences on perception and attention: what is magic and what is not. *Biol Psychol*, 92, 492-512.
18. Braver T. S. *et al.* (2014). Mechanisms of motivation-cognition interaction: Challenges and opportunities. *Cognitive, Affective, & Behavioral Neuroscience*, 14, 443-472.
19. Keum S., Shin H. S. (2019). Neural basis of observational fear learning: A potential model of affective empathy. *Neuron*, 104, 78-86.
20. Mineka S., Cook M. (2013). In *Social learning*, Psychology Press, p. 63-86.
21. Askew C., Field A. P. (2008). The vicarious learning pathway to fear 40 years on. *Clinical Psychology Review*, 28, 1249-1265.
22. Phelps E. A., LeDoux J. E. (2005). Contributions of the amygdala to emotion processing: From animal models to human behavior. *Neuron*, 48, 175-187.
23. Marek R., Strobel C., Bredy T. W., Sah P. (2013). The amygdala and medial prefrontal cortex: Partners in the fear circuit. *The Journal of Physiology*, 591, 2381-2391.
24. Sotres-Bayon F., Cain C. K., LeDoux J. E. (2006). Brain mechanisms of fear extinction: Historical perspectives on the contribution of prefrontal cortex. *Biological Psychiatry*, 60, 329-336.
25. Mertens G., Engelhard I. M. (2020). A systematic review and meta-analysis of the evidence for unaware fear conditioning. *Neuroscience & Biobehavioral Reviews*, 108, 254-268.
26. Vervliet B., Baeyens F., Van den Bergh O., Hermans D. (2013). Extinction, generalization, and return of fear: A critical review of renewal research in humans. *Biological Psychology*, 92, 51-58.

BIBLIOGRAPHIES

27. Shuman V., Sander D., Scherer K. R. (2013). Levels of valence. *Front Psychol*, 4, 261.
28. Russell J. A. (1980). A circumplex model of affect. *Journal of Personality and Social Psychology*, 39, 1161-1178.
29. Barrett L. F. (2016). Solving the emotion paradox : Categorization and the experience of emotion. *Personality and Social Psychology Review*, 10, 20-46.
30. Ekman P., Cordaro D. (2011). What is meant by calling emotions basic. *Emotion Review*, 3, 364-370.
31. Fusar-Poli P. *et al.* (2009). Functional atlas of emotional faces processing : A voxel-based meta-analysis of 105 functional magnetic resonance imaging studies. *Journal of Psychiatry and Neuroscience*, 34, 418-432.
32. Kragel P. A., LaBar K. S. (2016). Decoding the nature of emotion in the brain. *Trends Cogn Sci*, 20, 444-455.
33. Knutson B., Katovich K., Suri G. (2014). Inferring affect from fMRI data. *Trends Cogn Sci*, 18, 422-428.
34. Saarimaki H. *et al.* (2016). Discrete neural signatures of basic emotions. *Cereb Cortex*, 26, 2563-2573.
35. Lindquist K. A., Wager T. D., Kober H., Bliss-Moreau E., Barrett L. F. (2012). The brain basis of emotion : A meta-analytic review. *The Behavioral and Brain Sciences*, 35, 121.
36. Meaux E., Vuilleumier P. (2015). In *Brain Mapping: An Encyclopedic Reference*, A. Toga, Academic Press/Elsevier, chap. 159.
37. Scherer K. R. (2009). Emotions are emergent processes : They require a dynamic computational architecture. *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences*, 364, 3459-3474.
38. Frijda N. H. (1986). *The Emotions*, Cambridge University Press.
39. Fontaine J. R. J., Scherer K. R. (2013). In *Components of Emotional Meaning*, Oxford University Press, p. 170-185.
40. Fehr B., Russell J. A. (1984). Concept of emotion viewed from a prototype perspective. *Journal of Experimental Psychology: General*, 113(3), 464-486.

Récits de désastres et rêves d'avenir (Domenico Cecere)

Alexander J. (2012). *Trauma. A Social Theory*, Cambridge, Polity Press.

Annales politiques (1783). « Annales politiques, civiles et littéraires du XVIII^e siècle. Ouvrage périodique, pour servir de suite aux Annales de M. Linguet », tome V, 15 mars 1783, p. 308-320.

- Baczko B. (1997). *Job, mon ami. Promesses du bonheur et fatalité du mal*, Paris, Gallimard.
- Bloch M. (1949). *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, Paris, Armand Colin.
- Boltanski L. (1993). *La Souffrance à distance. Morale humanitaire, médias et politique*, Paris, Métailié.
- Braun T. E. D., Radner J. B. (dir.) (2005). *The Lisbon Earthquake of 1755. Representations and Reactions*, Oxford, Voltaire Foundation.
- De Caprio C. (2018). « Narrating Disasters : Writers and Texts Between Historical Experience and Narrative Discourse », dans Cecere D. et al. (dir.), *Disaster Narratives in Early Modern Naples Politics, Communication and Culture*, Rome, Viella, p. 19-40.
- Dufour L. (1981). « La reconstruction religieuse de la Sicile après le séisme de 1693. Une approche des rapports entre histoire urbaine et vie religieuse », dans *Mélanges de l'école française de Rome. Moyen Âge, temps modernes*, 113, p. 525-563.
- Favier R., Granet-Abisset A.-M. (dir.) (2005). *Récits et Représentations des catastrophes depuis l'Antiquité*, Grenoble, CNRS/ MSH-Alpes.
- França J.-A. (1966). *Une ville des Lumières. La Lisbonne de Pombal*, Paris, SEVPEN.
- Galiani F. (1975). « Pensieri di Ferdinando Galiani sul terremoto di Calabria », dans Diaz, F., Guerci, L. (dir.), *Opere*, Milan/ Naples, Riccardi, p. 752-756.
- Gribaudo G. (2020). *La Memoria, i traumi, la storia. La guerra e le catastrofi del Novecento*, Rome, Viella.
- Jack M. (2005). « Destruction and Regeneration : Lisbon, 1755 », dans Braun, T.E., Radner, J. B. (dir.), *The Lisbon Earthquake of 1755. Representations and Reactions*, Oxford, Voltaire Foundation, p. 7-20.
- Labbé T. (2017). *Les Catastrophes naturelles au Moyen Âge*, Paris, CNRS Éditions.
- Lavocat F. (dir.) (2011). *Pestes, incendies, naufrages. Écritures du désastre au XVII^e siècle*, Turnhout, Brepols.
- Lepetit B. (1996). « Ville », dans Ferrone, V., Roche, D. (dir.), *Le Monde des Lumières*, Paris, Fayard, p. 359-366.
- Mercier-Faivre A.-M., Thomas C. (dir.) (2008). *L'Invention de la catastrophe au XVIII^e siècle. Du châtement divin au désastre naturel*, Genève, Droz.

BIBLIOGRAPHIES

- Mauch C., Pfister C. (dir.) (2009). *Natural Disasters, Cultural Responses. Case Studies toward a Global Environmental History*, Lanham, Lexington Books.
- Placanica A. (1985). *Il filosofo e la catastrofe. Un terremoto del Settecento*, Turin, Einaudi.
- Pollmann J. (2017). *Memory in Early Modern Europe (1500-1800)*, Oxford, Oxford University Press.
- Schenk G. J. (2010). « Dis-astri. Modelli interpretativi delle calamità naturali dal Medioevo al Rinascimento », dans Matheus, M., et al. (dir.), *Le calamità ambientali nel tardo Medioevo europeo. Realtà, percezioni, reazioni*, Florence, Firenze University Press, p. 23-75.
- Sontag S. (2003). *Regarding the Pain of Others*, New York, Penguin Books.
- Stock A., Stott C. (dir.) (2007). *Representing the Unimaginable: Narratives of Disaster*, Francfort, Peter Lang.
- Violi P. (2014). *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*, Milan, Bompiani.
- Walter, F. (2008). *Catastrophes. Une histoire culturelle (XVI^e-XXI^e siècle)*, Paris, Seuil.

Il y a 60 000 ans... déjà des fleurs dans une tombe (Éric Crubézy)

- (1) Crubézy É. (2019). *Aux origines des rites funéraires: voir, cacher, sacraliser*, Paris, Odile Jacob.
- (2) Jannel C., Lontcho F. (1976). *Laissez venir ceux qui pleurent: fête pour un mort Toradja (Indonésie)*, Paris, Ailleurs et Autrement.
- (3) Bacqué M.-F., Hanus M. (2005). *Le Deuil*, 3^e édition, Paris, PUF, « Que sais-je? ».
- (4) Fellous M. (2002). *À la recherche de nouveaux rites*, Paris, L'Harmattan.
- (5) Crubézy É., Alexeev A. (2007). *Chamane: Kyys, jeune fille des glaces*, Paris, Errance.
- (6) Berndt R.M. (1962). *Excess and Restraint*, Chicago, The University of Chicago Press.
- (7) Clastres P. (1968). « Ethnographie des Indiens guayaki, Paraguay-Brézil », *Journal de la Société des américanistes*, 57, 8-61.
- (8) Vernant J.-P. (1996). *Mythe et Pensée chez les Grecs*, Paris, La Découverte.

- (9) Dumas-Champion F. (1984). « Le mort circoncis. Le culte des crânes dans les populations de la Haute Bénoué (Cameroun/Nigeria) », *Systèmes de pensée en Afrique noire*, 9, 33-74.
- (10) Brébeuf J. de (1637). *Relation de ce qui s'est passé dans le pays des Hurons en l'année 1636, envoyée à Québec au R. P. Paul le Jeune*, Paris, S. Cramoisy [Gallica].
- (11) Pacaud P.-L. (2003). *Un culte d'exhumation des morts à Madagascar : le famadihana. Anthropologie psychanalytique*, Paris, L'Harmattan.
- (12) Anderson J. R., Biro D., Pettitt P. (2018). « Evolutionary thanatology », *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences*, DOI 10.1098/rstb.2017.0262.
- (13) Anderson J. R. (2018). « Chimpanzees and death », *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences*, 373, DOI 10.1098/rstb.2017.0257.
- (14) Bacqué M. F. (2002). *Apprivoiser la mort*, Paris, Odile Jacob.
- (15) Fritz C. (2017). *L'Art de la préhistoire*, Paris, Citadelles & Mazenod.
- (16) Crubézy E. (2022). « Avec la tombe l'histoire a déjà commencé », *La Recherche*, juillet-août.
- (17) Damasio A. (2021). *Sentir et Savoir : une nouvelle théorie de la conscience*, Paris, Odile Jacob.
- (18) Carbonell E., Mosquera M. (2006). « The emergence of a symbolic behaviour : the sepulchral pit of Sima de los Huesos, Sierra de Atapuerca, Burgos, Spain », *Comptes rendus Palevol*, 5, 155-160.
- (19) Pomeroy E. et al. (2020). « New Neanderthal remains associated with the "flower burial" at Shanidar Cave », *Antiquity*, 94, 373, 1-26.
- (20) Crubézy É., Nikolaeva, D. (2017). *Vainqueurs ou vaincus ?*, Paris, Odile Jacob.

***Amazones mythiques et cheffes de guerre historiques
(Violaine Sebillotte Cuchet)***

- Bachofen, Johann Jakob (1996), *Le Droit maternel. Recherche sur la gynécocratie de l'Antiquité dans sa nature religieuse et juridique*, Paris, L'Âge d'Homme (tr. fr. par Étienne Barilier de *Das Mutterrecht*, Bâle, 1861), 1996.
- Blok, Josine (1995), *The Early Amazons. Modern and Ancient Perspectives on a Persistent Myth*, Leyde/New York/Cologne, Brill, 1995.
- Boehrer, Sandra, Sebillotte Cuchet, Violaine (dir. 2011), *Hommes et Femmes dans l'Antiquité grecque et romaine. Le genre : méthode et documents*, Paris, Armand Colin (2^e éd. 2017).

BIBLIOGRAPHIES

- Von Bothmer, Dietrich (1957), *Amazons in Greek Art*, Oxford, Clarendon Press, 1957.
- Calame, Claude (2015), *Qu'est-ce que la mythologie grecque ?*, Paris, Gallimard, 2015.
- Fabre-Serris, Jacqueline, Keith, Alison (2015), *Women and War in Antiquity*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2015.
- Georgoudi, Stella (2002), « Bachofen, le matriarcat et le monde antique. Réflexions sur la création d'un mythe », dans Pauline Schmitt Pantel (dir.), *Histoire des femmes en Occident* (Georges Duby et Michelle Perrot), I. *L'Antiquité*, Paris, Perrin, coll. « Tempus », [1990] 2002, p. 585-614.
- Gera, Deborah (1997), *Warrior Women. The Anonymous Tractatus de Mulieribus*, Leyde/New York/Cologne, Brill, 1997.
- Hartog, François (1980), *Le Miroir d'Hérodote. Essai sur la représentation de l'autre*, Paris, Gallimard, 1980.
- Hölscher, Tonio (2000), « Die Amazonen von Ephesos : ein Monument der Selbstbehauptung », dans *Agathos daimôn. Mythes et cultes. Études d'iconographie en l'honneur de Lilly Kabil*, supplément du *Bulletin de correspondance hellénique*, 38, 2000, p. 205-218.
- Lebedynski, Iaroslav (2009), *Les Amazones. Mythe et réalité des femmes guerrières chez les anciens nomades de la steppe*, Paris, Errance, 2009.
- Levi-Strauss, Claude (1958), *L'Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.
- Lissarrague, François, et Schmitt Pantel, Pauline (2008), « Amazones entre peur et rêve », dans Guyonne Leduc (dir.), *Réalité et Représentations des Amazones*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 43-64.
- Mayor, Adrienne (2019), *Les Amazones. Quand les femmes étaient les égales des hommes (VIII^e siècle av. J.-C.-I^{er} siècle apr. J.-C.)*, Paris, La Découverte, 2019.
- Paradiso, Annalisa (2018), « Xanthos (765) », dans Ian Worthington (dir.), *Jacoby Online. Brill's New Jacoby*, III, Leyde/New York/Cologne, Brill, 2018.
- Quintus de Smyrne [III^e siècle de notre ère], *Anthologie de la littérature grecque. De Troie à Byzance*, trad. d'Emmanuèle Blanc, Paris, Gallimard, 2020, p. 738-740.
- Samuel, Pierre (1975), *Amazones, guerrières et gaillardes*, Bruxelles/Grenoble, Complexe/Presses universitaires de Grenoble, 1975.
- Sebillotte Cuchet, Violaine (2022), *Artémise. Une femme capitaine de vaisseaux dans l'Antiquité grecque*, Paris, Fayard, 2022.

- Tyrell, William Blake (1989), *Amazons. A Study in Athenian Mythmaking*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press [1984] 1989.
- Vidal-Naquet, Pierre (1975), « L'Iliade sans travesti », préface à Homère, *Iliade*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1975.

***Genre et cognition : quand le stéréotype empêche de penser
(Isabelle Régner et Pascal Huguet)***

- Allport, G. W. (1954). *The Nature of Prejudice*, Reading, MA, Addison-Wesley.
- Ash, T. L., Devine, P. G. (2022). Diversity training goals, limitations, and promise : A review of the multidisciplinary literature. *Annual Review of Psychology*, 73(1), 403-429.
- Bagès, C., et Martinot, D. (2011). What is the best model for girls and boys faced with a standardized mathematics evaluation situation : A hard-working role model or a gifted role model?, *British Journal of Social Psychology*, 50, 536-543 ; doi : 10.1111/j.2044-8309.2010.02017.
- Begeny, C. T., Ryan, M. K., Moss-Racusin, C. A., et Ravetz, G. (2020). In some professions, women have become well represented, yet gender bias persists-Perpetuated by those who think it is not happening. *Science Advances*, 6(26) ; eaba7814 ; doi : 10.1126/sciadv.aba7814.
- Beilock, S. L., Rydell, R. J., et McConnell, A. R. (2007). Stereotype threat and working memory : Mechanisms, alleviation, and spillover. *Journal of Experimental Psychology : General*, 136, 256-276.
- Blascovich, J., Spencer, S. J., Quinn, D., et Steele, C. M. (2001). African Americans and high blood pressure : The role of stereotype threat. *Psychological Science*, 12, 225-229.
- Bosson, J. K., Haymovitz, E. L., et Pinel, E. C. (2004). When saying and doing diverge : The effects of stereotype threat on self-reported versus non-verbal anxiety. *Journal of Experimental Social Psychology*, 40, 247-255.
- Cadinu, M., Maass, A., Rosabianca, A., et Kiesner, J. (2005). Why do women underperform under stereotype threat ? Evidence for the role of negative thinking. *Psychological Science*, 16(7), 572-578 ; <https://doi.org/10.1111/j.0956-7976.2005.01577>.
- Croizet, J. C., Despres, G., Gauzins, M., Huguet, P., et Leyens, J. (2004). Stereotype threat undermines performance by triggering a disruptive mental load. *Personality and Social Psychology Bulletin*, 30, 721-731.

BIBLIOGRAPHIES

- Dar-Nimrod, I., et Heine, S. J. (2006). Exposure to scientific theories affects women's math performance. *Science*, *20*, 314(5798) : 435 ; doi : 10.1126/science.1131100 ; pmid : 17053140.
- Devine, P. G. (1989). Stereotypes and prejudice: Their automatic and controlled components. *Journal of Personality and Social Psychology*, *56*, 5-18 ; <https://doi.org/10.1037/0022-3514.56.1.5>.
- Devine, P. G., Forscher, P. S., Cox, W. T. L., Kaatz, A., Sheridan, J., Carnes, M. (2017). A gender habit-breaking intervention led to increased hiring of female faculty in STEM departments. *Journal of Experimental Social Psychology*, *73*, 211-215.
- Direction de l'évaluation, de la prospective et de la performance (2016). *L'État de l'école. Coûts, activités, résultats*, Paris, ministère de l'Éducation nationale, de l'enseignement supérieur et de la recherche.
- Eagly, A. H., et Heilman, M. E. (2016). Gender and leadership: Introduction to the special issue [Editorial]. *The Leadership Quarterly*, *27*(3), 349-353 ; <https://doi.org/10.1016/j.leaqua.2016.04.002>.
- Ellemers, N. (2018). Gender stereotypes. *Annual Review of Psychology*, *69*, 275-298.
- European Commission (2021). *Horizon Europe Guidance on Gender Equality Plans (GEPs)* ; https://gender-spear.eu/assets/content/Horizon%20Europe%20Guidance%20on%20GEP_en.pdf.
- Forscher, P. S., Mitamura, C., Dix, E. L., Cox, W. T. L., Devine, P. G. (2017). Breaking the prejudice habit : Mechanisms, timecourse, and longevity. *Journal of Experimental Social Psychology*, *72*, 133-146.
- Greenwald, A. G., McGhee, D. E., et Schwartz, J. L. K. (1998). Measuring individual differences in implicit cognition : The implicit association test. *Journal of Personality and Social Psychology*, *74*(6), 1464-1480.
- Hentschel, T., Heilman, M. E., et Peus, C. V. (2019). The multiple dimensions of gender stereotypes: A current look at men's and women's characterizations of others and themselves. *Frontiers in Psychology*, *10*(11) ; doi : 10.3389/fpsyg.2019.00011.
- Hirschfeld, L. (1996). *Race in the Making: Cognition, Culture and the Child's Construction of Human Kinds*, Cambridge, MA, MIT Press.
- Huguet, P., et Régner, I. (2007). Stereotype threat among schoolgirls in quasi-ordinary classroom circumstances. *Journal of Educational Psychology*, *99*, 545-560.

- Huguet, P., et Régner, I. (2009). Counter-stereotypic beliefs in math do not protect school girls from stereotype threat. *Journal of Experimental Social Psychology*, 45, 1024-1027.
- Inzlicht, M., McKay, L., et Aronson, J. (2006). Stigma as ego depletion : How being the target of prejudice affects self-control. *Psychological Science*, 17, 262-269.
- Inzlicht, M., et Schmader, T. (dir.) (2012). *Stereotype Threat: Theory, Process, and Application*, New York, NY, Oxford University Press.
- Jacobs, J. E., et Eccles, J. S. (1992). The impact of mothers' gender-role stereotypic beliefs on mothers' and children's ability perceptions. *Journal of Personality and Social Psychology*, 63, 932-944.
- Johns, M., Schmader, T., et Martens, A. (2005). Knowing is half the battle : teaching stereotype threat as a means of improving women's math performance. *Psychological Science*, 16(3), 175-179 ; <https://doi.org/10.1111/j.0956-7976.2005.00799>.
- Krendl, A. C., Richeson, J. A., Kelley, W. M., et Heatherton, T. F. (2008). The negative consequences of threat : A functional magnetic resonance imaging investigation of the neural mechanisms underlying women's underperformance in math. *Psychological Science*, 19 (2), 168-175 ; <https://doi.org/10.1111/j.1467-9280.2008.02063>.
- Leyens, J.-P., Yzerbyt, V., et Schadrion, G. (1996). *Stéréotypes et Cognition sociale*, Liège, Mardaga.
- Liu, S., Liu, P., Wang, M., et Zhang, B. (2021). Effectiveness of stereotype threat interventions : A meta-analytic review. *The Journal of Applied Psychology*, 106(6), 921-949.
- Moss-Racusin, C. A., Dovidio, J. F., Brescoll, V. L., Graham, M. J., et Handelsman, J. (2012). Science faculty's subtle gender biases favor male students. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, 109(41), 16474-16479.
- Moss-Racusin, C. A., Pietri, E. S., Hennes, E. P., Dovidio, J. F., Brescoll, V. L., Roussos, G., et Handelsman, J. (2018). Reducing STEM gender bias with VIDS (video interventions for diversity in STEM). *Journal of Experimental Psychology: Applied*, 24(2), 236-260 ; doi : 10.1037/xap0000144.
- Mrazek, M. D., Chin, J. M., Schmader, T., Hartson, K. A., Smallwood, J., et Schooler, J. W. (2011). Threatened to distraction : Mind-wandering as a consequence of stereotype threat. *Journal of Experimental Social Psychology*, 47(6), 1243-1248 ; <https://doi.org/10.1016/j.jesp.2011.05.011>.

BIBLIOGRAPHIES

- Murphy, M. C., Steele, C. M., et Gross, J. J. (2007). Signaling threat : How situational cues affect women in math, science, and engineering settings. *Psychological Science*, 18, 879-885.
- Pennington, C. R., Heim, D., Levy, A. R., et Larkin, D. T. (2016). Twenty years of stereotype threat research : A review of psychological mediators. *PLoS ONE*, 11(1); e0146487 ; doi : 10.1371/journal.pone.0146487.
- Plant, E. A., et Devine, P. G. (2009). The active control of prejudice : Unpacking the intentions guiding control efforts. *Journal of Personality and Social Psychology*, 96, 640-652 ; <https://doi.org/10.1037/a0012960>
- Ramirez, G., et Beilock, S. L. (2011). Writing about testing worries boosts exam performance in the classroom. *Science*, 331(6014), 211-213 ; <https://doi.org/10.1126/science.1199427>.
- Raven, J., Raven, J. C., et Court, J. H. (1998). *Raven Manual : Section 4, Advanced Progressive Matrices*, Oxford, UK, Oxford Psychologists Press Ltd.
- Régner, I., Smeding, A., Gimmig, D., Thinus-Blanc, C., Monteil, J. M., et Huguet, P. (2010). Individual differences in working memory moderate stereotype-threat effects. *Psychological Science*, 21(11), 1646-1648.
- Régner, I., Steele, J. R., et Huguet, P. (2014). Stereotype threat in children : Past and present. *International Review of Social Psychology*, 27(3-4), 5-12.
- Régner, I., Selimbegovic, L., Pansu, P., Monteil, J.-M., et Huguet, P. (2016). Different sources of threat on math performance for girls and boys : The role of stereotypic and idiosyncratic knowledge. *Frontiers in Psychology*, 7(637) ; doi : 10.3389/fpsyg.2016.00637.
- Régner, I., Thinus-Blanc, C., Netter, A., Schmader, T., et Huguet, P. (2019). Committees with implicit biases promote fewer women when they do not believe gender bias exists. *Nature Human Behaviour*, 3(11), 1171-1179.
- Reuben, E., Sapienza, P., et Zingales, L. (2014). How stereotypes impair women's careers in science. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, 111(12), 4403-4408 ; <https://doi.org/10.1073/pnas.1314788111>.
- Rudman, L. A., Moss-Racusin, C. A., Phelan, J. E., et Nauts, S. (2012). Status incongruity and backlash effects : Defending the gender hierarchy motivates prejudice against female leaders. *Journal of*

- Experimental Social Psychology*, 48(1), 165-179 ; <https://doi.org/10.1016/j.jesp.2011.10.008>.
- Schmader, T., et Johns, M. (2003). Converging evidence that stereotype threat reduces working memory capacity. *Journal of Personality and Social Psychology*, 85, 440-452.
- Schmader, T., Johns, M., et Forbes, C. (2008). An integrated process model of stereotype threat effects on performance. *Psychological Review*, 115(2), 336-356 ; <https://doi.org/10.1037/0033-295X.115.2.336>.
- Shih, M. J., Pittinsky, T. L., et Ho, G. C. (2012). Stereotype boost : Positive outcomes from the activation of positive stereotypes. In M. Inzlicht et T. Schmader (dir.), *Stereotype Threat: Theory, Process, and Application*, Oxford, Oxford University Press, p. 141-156.
- Spencer, S. J., Steele, C. M., et Quinn, D. M. (1999). Stereotype threat and women's math performance. *Journal of Experimental Social Psychology*, 35(1), 4-28.
- Stangor, C. (2016). The study of stereotyping, prejudice, and discrimination within social psychology : A quick history of theory and research. Dans T. D. Nelson (dir.), *Handbook of Prejudice, Stereotyping, and Discrimination*, New York, Psychology Press, p. 3-27.
- Steele, C. M., et Aronson, J. (1995). Stereotype threat and the intellectual test performance of African Americans. *Journal of Personality and Social Psychology*, 69, 797-811.
- Steele, C. M. (1997). A threat in the air. *American Psychologist*, 52, 613-629.
- Steinpreis, R. E., Ritzke, D., et Anders, K. A. (1999). The impact of gender on the review of the Curricula Vitae of job applicants and tenure candidates : A national empirical study. *Sex Roles*, 41, 509-528.
- Tajfel, H., et Wilkes, L. (1963). Classification and quantitative judgement. *British Journal of Psychology*, 54, 101-114.
- Tiedemann, J. (2000). Parents' gender stereotypes and teachers' beliefs as predictors of children's concept of their mathematical ability in elementary school. *Journal of Educational Psychology*, 92(1), 144-151 ; <https://doi.org/10.1037/0022-0663.92.1.144>.
- Valian, V. (1998). *Why So Slow? The Advancement of Women*, Cambridge, MA, MIT Press.

- Walton, G. M., et Cohen, G. L. (2003). Stereotype lift. *Journal of Experimental Social Psychology*, 39(5), 456-467 ; [https://doi.org/10.1016/S0022-1031\(03\)00019-2](https://doi.org/10.1016/S0022-1031(03)00019-2).
- Yzerbyt, V., Schadron, G., Leyens, J., et Rocher, S. (1994). Social judgeability: The impact of meta-informational cues on the use of stereotypes. *Journal of Personality and Social Psychology*, 66, 48-55.
- Mémoire autobiographique et projection dans le futur (Francis Eustache)***
- Addis, D. R., Wong, A. T., et Schacter, D. L. (2007). Remembering the past and imagining the future: Common and distinct neural substrates during event construction and elaboration. *Neuropsychologia*, 45, 1363-1377.
- Atance, C. M., et O'Neill, D. K. (2001). Episodic future thinking. *Trends in Cognitive Sciences*, 5, 533-539.
- Brown, A. D., Addis, D. R., Romano, T. A., Marmar, C. R., Bryant, R. A., Hirst, W., et Schacter, D. L. (2014). Episodic and semantic components of autobiographical memories and imagined future events in post-traumatic stress disorder, *Memory*, 22, 595-604.
- Buckner, R. L., et Carroll, D. C. (2007). Self-projection and the brain. *Trends in Cognitive Sciences*, 11, 49-57.
- Charretier, L., Eustache, F., Quinette, P. (2022). La projection vers le futur: neuropsychologie, neuro-imagerie et psychopathologie. *Annales médico-psychologiques*, 180, 60-65.
- Craver, C. F., Kwan, D., Steindam, C., Rosenbaum, R. S. (2014). Individuals with episodic amnesia are not stuck in time. *Neuropsychologia*, 57, 191-195.
- Eustache, F. (dir., 2019). *La Mémoire, entre sciences et société*, Paris, Le Pommier.
- Eustache, F., et Desgranges, B. (2020). *Les Nouveaux Chemins de la mémoire*, Paris, Le Pommier.
- Ernst, A., Philippe, F. L., et D'Argembeau, A. (2018). Wanting or having to: The role of goal self-concordance in episodic future thinking. *Consciousness and Cognition*, 66, 26-39.
- Hallford, D. J., Austin, D. W., Takano, K., et Raes, F. (2018). Psychopathology and episodic future thinking: A systematic review and meta-analysis of specificity and episodic detail. *Behaviour Research and Therapy*, 102, 42-51.

- Holman, E. A., et Silver, R. C. (2005). Future-oriented thinking and adjustment in a nationwide longitudinal study following the September 11th terrorist attacks. *Motivation and Emotion*, 29, 385-406.
- Kent, L., Van Doorn, G., et Klein, B. (2019). Time dilation and acceleration in depression. *Acta psychologica*, 194, 77-86.
- Klein, S. B. (2016). Auto-noetic consciousness : Reconsidering the role of episodic memory in future-oriented self-projection. *Quarterly Journal of Experimental Psychology*, 69, 381-401.
- MacLeod, A. K., et Conway, C. (2007). Well-being and positive future thinking for the self versus others. *Cognition and Emotion*, 21, 1114-1124.
- Mevel, K., Grassiot, B., Chételat, G., Defler, G., Desgranges, B., et Eustache, F. (2010). The default mode network : Cognitive role and pathological disturbances. *Revue neurologique*, 166, 859-872.
- Nixon, R. D., et Kling, L. W. (2009). Treatment of adult post-traumatic stress disorder using a future-oriented writing therapy approach. *The Cognitive Behaviour Therapist*, 2, 243-255.
- Raichle, M. E. (2015). The brain's default mode network. *Annual Review of Neuroscience*, 38, 433-447.
- Ratcliffe, M., Ruddell, M., et Smith, B. (2014). What is a “sense of foreshortened future?” A phenomenological study of trauma, trust, and time. *Frontiers in Psychology*, 5, 1026.
- Salgado, S., et Berntsen, D. (2020). My future is brighter than yours : the positivity bias in episodic future thinking and future self-images. *Psychological Research*, 84(7), 1829-1845.
- Schacter, D. L., et Addis, D. R. (2007). The cognitive neuroscience of constructive memory : remembering the past and imagining the future. *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences*, 362, 773-786.
- Schacter, D. L., Addis, D. R., Hassabis, D., Martin, V. C., Spreng, R. N., et Szpunar, K. K. (2012). The future of memory : remembering, imagining, and the brain. *Neuron*, 76, 677-694.
- Sword, R. M., Sword, R. K., et Brunskill, S. R. (2015). Time perspective therapy : Transforming Zimbardo's temporal theory into clinical practice. *Time Perspective Theory; Review, Research and Application*, New York, Springer, 481-498.
- Thönes, S., et Oberfeld, D. (2015). Time perception in depression : A meta-analysis, *Journal of Affective Disorders*, 175, 359-372.

- Tulving, E. (1985). Memory and consciousness. *Canadian Psychology/ Psychologie canadienne*, 26(1), 1.
- Vilhauer, J. S., Young, S., Kealoha, C., Borrmann, J., IsHak, W. W., Rapaport, M. H., ... et Mirocha, J. (2012). Treating major depression by creating positive expectations for the future : A pilot study for the effectiveness of future-directed therapy (FDT) on symptom severity and quality of life. *CNS Neuroscience & Therapeutics*, 18, 102-109.
- Zimbardo, P., Sword, R., et Sword, R. (2012). *The Time Cure : Overcoming PTSD with the New Psychology of Time Perspective Therapy*, Hoboken, John Wiley & Sons.

Apprendre le temps par l'action (Jennifer T. Coull)

- Charras, P., Droit-Volet, S., Brechet, C., et Coull, J. T. (2017). The spatial representation of time can be flexibly oriented in the frontal or lateral planes from an early age. *Journal of Experimental Psychology : Human Perception and Performance*, 43(4), 832-845 ; <https://doi.org/10.1037/xhp0000349>.
- Cohen, M. J. (1997). *Children's memory scale*, San Antonio, TX: The Psychological Corporation.
- Coull, J. T., Nazarian, B., et Vidal, F. (2008). Timing, storage, and comparison of stimulus duration engage discrete anatomical components of a perceptual timing network. *Journal of Cognitive Neuroscience*, 20(12), 2185-2197 ; <https://doi.org/10.1162/jocn.2008.20153>.
- Coull, J. T., Charras, P., Donadieu, M., Droit-Volet, S., et Vidal, F. (2015). SMA Selectively codes the active accumulation of temporal, not spatial, magnitude. *Journal of Cognitive Neuroscience*, 27(11), 2281-2298 ; https://doi.org/10.1162/jocn_a_00854.
- Coull, J. T., Johnson, K. A., et Droit-Volet, S. (2018). A mental timeline for duration from the age of 5 years Old. *Frontiers in Psychology*, 9, 1155 ; <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2018.01155>.
- Droit-Volet, S. (1998). Time estimation in young children : An initial force rule governing time production. *Journal of Experimental Child Psychology*, 68(3), 236-249 ; <https://doi.org/10.1006/jecp.1997.2430>.
- Droit-Volet, S., et Rattat, A.-C. (1999). Are time and action dissociated in young children's time estimation ?, *Cognitive Development*, 14, 573-595.

- Droit-Volet, S., Brunot, S., et Niedenthal, P. M. (2004). Perception of the duration of emotional events. *Cognition and Emotion*, 18(6), 849-858 ; <https://doi.org/10.1080/02699930341000194>.
- Droit-Volet, S., Wearden, J. H., et Zélandi, P. S. (2015). Cognitive abilities required in time judgment depending on the temporal tasks used: A comparison of children and adults. *Quarterly Journal of Experimental Psychology*, 68(11), 2216-2242 ; <https://doi.org/10.1080/17470218.2015.1012087>.
- Droit-Volet, S., Clément, A., et Fayol, M. (2008). Time, number and length: similarities and differences in discrimination in adults and children. *Quarterly Journal of Experimental Psychology*, 61(12), 1827-1846 ; <https://doi.org/10.1080/17470210701743643>.
- Gibson, J. J. (1975). Events are perceivable but time is not. In *The Study of Time II* (Fraser, J. T. et Lawrence, N., dir.), New York, Springer, p. 295-301.
- Matthews, W. J., et Meck, W. H. (2016). Temporal cognition: Connecting subjective time to perception, attention, and memory. *Psychological Bulletin*, 142(8), 865-907 ; <https://doi.org/10.1037/bul0000045>.
- Monier, F., Droit-Volet, S., et Coull, J. T. (2019). The beneficial effect of synchronized action on motor and perceptual timing in children. *Developmental Science*, 22(6), e12821 ; <https://doi.org/10.1111/desc.12821>.
- Nani, A., Manuello, J., Liloia, D., Duca, S., Costa, T., et Cauda, F. (2019). The neural correlates of time: A meta-analysis of neuroimaging studies. *Journal of Cognitive Neuroscience*, 31(12), 1796-1826 ; https://doi.org/10.1162/jocn_a_01459.
- Ogden, R. S., Samuels, M., Simmons, F., Wearden, J., et Montgomery, C. (2018). The differential recruitment of short-term memory and executive functions during time, number, and length perception: An individual differences approach. *Quarterly Journal of Experimental Psychology*, 71(3), 657-669 ; <https://doi.org/10.1080/17470218.2016.1271445>.
- Piaget, J. (dir.; 1969). *The Child's Conception of Time*, Londres, Routledge & Kegan Paul.
- Stetson, C., Fiesta, M. P., Eagleman, D. M. (2007). Does time really slow down during a frightening event?, *PLoS One*, 2(12), e1295 ; <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0001295>.
- Vicario, C. M., Pecoraro, P., Turriziani, P., Koch, G., Caltagirone, C., et Oliveri, M. (2008). Relativistic compression and expansion of

- experiential time in the left and right space. *PloS One*, 3(3), e1716; <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0001716>
- Wiener, M., Turkeltaub, P., et Coslett, H. B. (2010). The image of time: A voxel-wise meta-analysis. *NeuroImage*, 49(2), 1728-1740; <https://doi.org/10.1016/j.neuroimage.2009.09.064>.
- Xuan, B., Zhang, D., He, S., et Chen, X. (2007). Larger stimuli are judged to last longer. *Journal of Vision*, 7(10), 1-5; <https://doi.org/10.1167/7.10.2>.
- Échapper à la fin ? La mesure du temps chez les Étrusques***
(Marie-Laurence Haack)
- Belfiore Valentina, *Il Liber linteus di Zagabria. Testualità e contenuto*, Pise-Rome, Biblioteca di Studi Etruschi 50, 2014.
- Briquel Dominique, « Les changements de siècles chez les Étrusques et la théorie des *saecula* », dans Pierre Citti (dir.), *Les Fins de siècles, colloque de Tours (4-6 juin 1985)*, Bordeaux, Pub, 1990, p. 61-76.
- Briquel Dominique, « Le témoignage de Claude sur Mastarna/Servius Tullius », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 68, 1, 1990, p. 86-108.
- Buranelli Francesco, *La Tomba François di Vulci*, Rome, Quasar, 1987.
- Di Fazio Massimiliano, « Nuove riflessioni su sacrifici umani e omicidi religiosi nel mondo etrusco », *Scienze dell'antichità*, 23, 3, 2017, p. 449-464.
- Grummond Nancy de, Simon Erika, *The Religion of the Etruscans*, Austin, University of Texas Press, 2006.
- Haack Marie-Laurence, « Apollon meurtrier en Étrurie », *MEFRA*, 118, 2006, p. 237-250.
- Herbig Reinhard, *Die jüngeretruskischen Steinsarkophage*, Berlin, Gebr. Mann, 1952.
- ET : Rix Helmut, *Etruskische Texte. Editio minor. Teil 1: Einleitung, Konkordanz, Indices. Teil 2: Texte*, Hambourg, Baar, 2014.
- Steingraber Stephan, *Les Fresques étrusques*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2006.
- Swaddling Judith, *Italian Iron Age Artefacts in the British Museum: Papers of the Sixth British Museum Classical Colloquium*, Londres, British Museum, 1986.

Biographies

Mireille Besson, directrice de recherche au CNRS, travaille au Laboratoire de neurosciences cognitives, CNRS et Aix-Marseille Université. Elle s'intéresse à la plasticité cérébrale et aux facultés d'apprentissage chez l'enfant et chez l'adulte. Elle étudie les relations entre cerveau, langage et musique, et notamment l'influence de l'apprentissage de la musique sur la perception du langage oral chez l'enfant normo-lecteur et dyslexique (Frey *et al.*, 2019, Music training positively influences the preattentive perception of voice onset time in children with dyslexia: A longitudinal study, *Brain Science*, 9(4), p. 91-115) et sur l'acquisition de nouveaux mots dans une langue étrangère (Dittinger *et al.*, 2021, Evidence for enhanced long-term memory in professional musicians and its contribution to novel word learning, *Journal of Cognitive Neuroscience*, 33(4), 662-682 ; https://doi.org/10.1162/jocn_a_01670). Elle a récemment testé l'impact du projet « Démos » mis en place par la Philharmonie de Paris sur le développement cognitif d'enfants issus de milieux modestes (Barbaroux *et al.*, 2019, Music training with Démos Program positively influences cognitive functions in children from low socio-economic backgrounds, *PLoS ONE*, 4(5) ; e0216874 ; <https://doi.org/10.1371>) et elle est actuellement impliquée dans un projet mis en place par le Centre national d'art vocal de Marseille, qui vise à cerner l'impact de la pratique quotidienne du chant choral sur le développement cognitif et social des enfants du primaire. Elle a été responsable du projet « MUSAPDYS : influence de l'apprentissage de la musique sur le traitement des aspects temporels du langage et sur la remédiation de la dyslexie », financé par l'ANR en 2011. Elle fait partie de l'Institut Convergence « Language and Communication in the Brain » d'Aix-Marseille Université, dirigé par J. Ziegler, projet financé dans le cadre des Programmes d'investissements d'avenir. Elle a présidé, coprésidé et participé à plusieurs panels d'experts de l'ANR, de l'ICREA et de l'ERC. Elle a codirigé avec C. Courtet, F. Lavocat et A. Viala,

Corps en Scènes (2015), *Mises en intrigues* (2016), *Violence et Passion* (2017), *Le Désordre du monde* (2018), *Le Jeu et la Règle* (2019) et *Traversée des mondes* (2020) chez CNRS Éditions.

Directrice d'études à l'EHESS, membre du Césor (Centre d'études en sciences sociales du religieux, UMR 8216 – EHESS/CNRS), **Caroline Callard** est historienne, spécialiste de la Renaissance et de l'époque moderne, vice-présidente de l'EHESS, chargée de la recherche et du campus Condorcet. Ses premiers travaux ont porté sur le rapport au passé dans la Florence des « siècles oubliés », sur l'expérience que les individus et les groupes font du passé, de la mémoire, de l'historicité : *Le Prince et la République. Histoire, pouvoir et société dans la Florence des Médicis au XVII^e siècle* (Presses universitaires de Paris-Sorbonne, 2004). Passant d'une conception métaphorique de la spectralité à une compréhension plus littérale, son dernier livre porte sur les fantômes agissants des sociétés européennes du premier âge moderne, *Le Temps des fantômes. Spectralités de l'âge moderne (XVI^e-XVII^e siècle)* (Fayard, 2019). Il explore ce que les fantômes font avec les vivants et ce qu'ils leur font faire : sacraliser l'espace domestique, rapprocher des gens éloignés dans le temps ou dans l'espace, tracer des frontières confessionnelles, négocier des dettes, etc.

Domenico Cecere est professeur associé d'histoire moderne à l'Université de Naples Federico II. Spécialiste de l'histoire sociale et culturelle, il s'intéresse aux révoltes et aux conflits sociaux en Italie du Sud aux XVII^e et XVIII^e siècles, aux processus d'intégration et d'exclusion à Naples sous l'Ancien Régime et aux conséquences politiques, sociales et culturelles des désastres d'origine naturelle dans les territoires de l'Empire espagnol. Parmi ses publications, la monographie *Le Armi del popolo. Conflitti politici e strategie di resistenza nella Calabria del Settecento* (Edipuglia, 2013) et l'ouvrage collectif *Disaster Narratives in Early Modern Naples* (Viella, 2018).

Il a participé ou participe à plusieurs projets de recherche nationaux, en Italie, en Espagne et en France, parmi lesquels « Settling in motion. Mobility and the making of the urban space in the early modern cities », dirigé par E. Canepari dans le cadre des Programmes d'investissements d'avenir, initiative d'excellence d'Aix-Marseille Université (A*Midex). Depuis

2018, il dirige le projet « Disasters, communication and politics in Southwestern Europe. The making of emergency response policies in the early Modern Age », financé par l'ERC dans le cadre du programme Starting Grant.

Jennifer Coull est chercheuse CNRS au Laboratoire de neurosciences cognitives et directrice scientifique du centre IRM de l'Institut des neurosciences de la Timone (IRMINT), Aix-Marseille Université. Elle est une spécialiste internationalement reconnue dans le traitement neural du temps. Elle est coordinatrice du projet « NOAT – L'attention temporelle : modélisation neurale et substrats neuroanatomiques des processus attentionnels implicites et explicites » et membre des projets « AutoTime – Du codage automatique à la perception consciente du temps dans le système nerveux central : un déficit fondamental dans la schizophrénie ? » et « PEDU – Modulation de la durée perçue par des facteurs contextuels (mouvement) et dopaminergiques : une approche intégrant la psychophysique, l'imagerie fonctionnelle, l'électrophysiologie et la psychopharmacologie », financés par l'ANR. Elle a publié 75 articles dans des revues scientifiques internationales, 10 chapitres d'ouvrages et elle a coédité *Attention and Time* (Oxford University Press, 2012). En 2007, elle a reçu la médaille de bronze du CNRS.

Quelques publications : F. Monier, S. Droit-Volet, J. T. Coull (2019), The beneficial effect of synchronized action on motor and perceptual timing in children, *Developmental Science*, 22, e12821 ; J. T. Coull, S. Droit-Volet (2018), Explicit understanding of duration develops implicitly through action, *Trends in Cognitive Science*, 22, 923-937 ; J. T. Coull, H. J. Hwang, M. Leyton, A. Dagher (2012), Dopamine precursor depletion impairs timing in healthy volunteers by attenuating activity in putamen and supplementary motor area, *Journal of Neuroscience*, 32(47), 16704-16711 ; J. T. Coull, F. Vidal, B. Nazarian, F. Macar (2004), Functional anatomy of the attentional modulation of time estimation, *Science*, 303, 1506-1508 ; J. T. Coull, A. C. Nobre (1998), Where and when to pay attention : The neural systems for directing attention to spatial locations and to time intervals as revealed by both PET and fMRI, *Journal of Neuroscience*, 18, 7426-7435 [cité ~900 fois].

Charles-Antoine Courcoux est maître d'enseignement et de recherche à la Section d'histoire et esthétique du cinéma de l'Université de Lausanne, et secrétaire général du Réseau Cinéma CH. Ses recherches s'attachent à faire dialoguer les études cinématographiques avec les théories féministes et queer, l'histoire sociale, les *cultural studies* et la théorie critique. Elles sont plus spécifiquement axées sur l'examen interdisciplinaire du rôle que jouent le cinéma et la télévision dans les processus de production, de légitimation et d'inflexion des normes socioculturelles, en particulier de genre, de classe, d'âge et de sexualité. Son premier livre, *Des machines et des hommes. Masculinité et technologie dans le cinéma américain contemporain* (Georg, 2017), explore les relations conflictuelles entre le héros masculin et la machine dans le cinéma américain de l'ère postindustrielle. Ce faisant, il éprouve la fonction décisive que l'imaginaire des technologies endosse dans la construction, mais aussi la contestation de la masculinité en tant que norme dominante. Charles-Antoine Courcoux travaille actuellement sur un projet de livre intitulé *(Re)voir « Psychose »*. Cette recherche propose de renouveler l'étude du célèbre film d'Alfred Hitchcock ainsi que de certaines des productions qui s'en sont notamment inspirées en les soumettant à une analyse historique, à partir du concept de genre. Il a aussi codirigé avec G. Le Gras et R. Moine *L'Âge des stars : des images à l'épreuve du vieillissement* (L'Âge d'homme, 2017).

Catherine Courtet est responsable scientifique au département sciences humaines et sociales de l'ANR. Elle a été responsable du groupement d'intérêt scientifique GEP Environnement (CNRS, CIRAD, CEMAGREF, INRA). Elle a été coordinatrice scientifique du département sciences humaines et sociales, ainsi que responsable du volet recherche du Plan national santé-environnement et du Plan santé-travail (2004) pour la Direction de la recherche, au ministère chargé de la Recherche. Elle a également mis en place et animé de nombreux programmes de soutien à la recherche en sciences humaines et sociales. Elle a codirigé (avec M. Gollac) l'ouvrage *Risques du travail, la santé négociée* (La Découverte, 2012) et avec M. Besson, F. Lavocat et A. Viala, *Corps en scènes* (2015), *Mises en intrigues* (2016), *Violence et Passion* (2017), *Le Désordre du monde* (2018), *Le Jeu et la Règle*

(2019) et *Traversée des mondes* (2020) chez CNRS Éditions. Elle a initié avec Paul Rondin les « Rencontres Recherche et Création » organisées depuis 2014 par l'ANR et le Festival d'Avignon.

Éric Crubézy, docteur en médecine, docteur ès sciences, diplômé de l'École des hautes études en sciences sociales, est professeur d'anthropobiologie à l'Université Paul-Sabatier (Toulouse III), où il a créé puis dirigé (2009-2019) le laboratoire AMIS, « Anthropologie moléculaire et imagerie de synthèse », unissant le CNRS, l'Université Paul-Sabatier et l'Université de Strasbourg. Il est depuis 2011 directeur français du Laboratoire international associé « Coévolution homme-milieu en Sibérie orientale ». Son programme de recherche porte sur l'interaction gènes-cultures, et plus précisément sur la façon dont des données intéressantes la biologie humaine éclairent l'histoire de l'homme, celle du développement de l'agriculture, de la naissance des États, notamment en Égypte, l'évolution de la démographie et la coévolution hommes/milieus/maladies infectieuses. Son programme se situe à l'interface des sciences humaines et sociales et des sciences de la vie et de l'environnement. Sur les quatre continents, il s'appuie sur la fouille et l'étude d'ensembles funéraires et de squelettes, de momies et de corps gelés relevant de cultures et de milieux écologiques différents et sur la mise au point de méthodes touchant à la biologie des populations du passé, paléogénétique en particulier.

Quelques publications : L. Romanova, C. Stépanoff, N. Telmon et É. Crubézy, Health access inequities and magic medicine : the first ancient evidence?, *The Lancet*, 395(10233), 1343-1344 ; É. Crubézy, *Aux origines des rites funéraires. Voir, cacher, sacraliser*, Paris, Odile Jacob, 2019 ; É. Crubézy et D. Nikolaeva, *Vainqueurs ou vaincus? L'énigme de la Yakoutie*, Paris, Odile Jacob, 2017 ; É. Crubézy (dir.), *Demographic and Epidemiological transitions before the Pharaohs*, Le Caire, Institut français d'archéologie orientale, 2017 ; P. Biagini et É. Crubézy, Variola virus in a 300 years old Siberian mummy, *New England Journal of Medicine*, 367(21), 2012, 2057-2059.

Francis Eustache est directeur d'études à l'École pratique des hautes études (EPHE) de Paris et dirige des recherches au sein de l'unité mixte Inserm – EPHE – Université de Caen/Normandie U1077 « Neuropsychologie et imagerie de la mémoire humaine ».

Il est auteur ou coauteur de plus de 300 articles dans des revues scientifiques. Il a été l'un des premiers chercheurs en France à utiliser la neuro-imagerie dans l'étude de la mémoire humaine. Ses travaux en neuropsychologie et en imagerie cérébrale ont permis une meilleure compréhension de la mémoire humaine et de ses troubles, notamment dans différentes pathologies comme la maladie d'Alzheimer, les démences fronto-temporales et les syndromes amnésiques. Francis Eustache est coresponsable scientifique, avec l'historien Denis Peschanski, du programme de recherche transdisciplinaire et longitudinal intitulé 13-Novembre, qui porte sur la construction des mémoires individuelles et collectives après les attentats perpétrés à Paris et sa banlieue en novembre 2015, financé par l'action Equipex des Programmes d'investissements d'avenir. Il est membre du projet « AGING – Impact potentiel des stéréotypes du vieillissement sur l'évaluation des déficits mnésiques et le repérage de l'état prodromal de la maladie d'Alzheimer », financé par l'ANR.

Quelques publications : F. Eustache et B. Guillery-Girard, *La Neuroéducation : la mémoire au cœur des apprentissages* (Odile Jacob, 2016) ; F. Eustache et al., *La Mémoire, entre sciences et société* (Le Pommier, 2019) ; F. Eustache et B. Desgranges, *Les Nouveaux Chemins de la mémoire* (Le Pommier, 2020).

Après une formation de comédienne à l'école du Studio d'Asnières, puis à la mise en scène au Conservatoire national supérieur de Paris (CNSAD), **Laëtitia Guédon** fonde en 2006 la compagnie 0,10. Elle accorde une attention particulière aux écritures contemporaines et crée une « esthétique indisciplinée », où se mêlent théâtre, danse et musique *live*. Elle prend la direction des Plateaux Sauvages à Paris en 2016. *Penthésilé.e.s – Amazonomachie* est présenté au Festival d'Avignon 2021. *Penthésilé.e.s – Amazonomachie*, suivi de *Océanisé.e.s* de Marie Dilasser est publié aux éditions Solitaires intempestifs

Marie-Laurence Haack est professeure d'histoire ancienne à l'Université de Picardie Jules-Verne depuis 2011. Elle a dirigé le programme ANR Jeunes Chercheurs « EPIPOLES – Épigraphie et nécropoles orientalisantes, archaïques et hellénistiques d'Italie » de 2005 à 2009. Elle a été membre junior de l'Institut universitaire de France de 2011 à 2016 et a participé au COST Action IS1407, Ancient European Languages and Writings

(AELAW). Elle a publié *Les Haruspices dans le monde romain* (Ausonius/De Boccard, 2003); *Prosopographie des haruspices romains* (Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2006). Elle a édité *Écritures, cultures, sociétés dans les nécropoles d'Italie ancienne* (Ausonius, 2009); *Les Affaires de monsieur Andreau. Mélanges en l'honneur de Jean Andreau* (Bordeaux, 2014); *L'Espace et l'Écriture de la mort. Épigraphie et nécropoles à l'époque préromaine* (Publications de l'École française de Rome, 2015, avec M. Miller); *La Construction de l'étruscologie au XX^e siècle* (Ausonius, 2015); *Les Étrusques au temps du fascisme et du nazisme* (Ausonius, 2016); *L'Étruscologie dans l'Europe d'après-guerre* (Ausonius, 2017). Elle vient de publier *À la découverte des Étrusques* (La Découverte, 2021).

François Hartog est historien, directeur d'études émérite à l'École des hautes études en sciences sociales, où il occupait une chaire d'historiographie ancienne et moderne. Après avoir travaillé sur l'historiographie (*Le Miroir d'Hérodote. Essai sur la représentation de l'autre*) et l'histoire culturelle de la Grèce ancienne (*Mémoire d'Ulysse. Essai sur la frontière en Grèce ancienne*), il s'est engagé dans une longue enquête sur les transformations de nos rapports au temps et a forgé le concept de régime d'historicité, exposé dans son livre *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*. Plusieurs ouvrages ont jalonné ensuite ce parcours. En dernier lieu : *Chronos. L'Occident aux prises avec le temps* (Gallimard, 2020) et *Confrontations avec l'histoire* (Gallimard, 2021).

Pierre-Cyrille Hautcoeur est économiste et historien, directeur d'études à l'EHESS et professeur à l'École d'économie de Paris. Ses recherches portent sur l'histoire monétaire et financière européenne des XIX^e et XX^e siècles. Il a publié notamment *Le Marché financier français au XIX^e siècle* (Publications de la Sorbonne, 2007), *La Crise de 1929* (La Découverte, 2009) et dirigé *La Rupture? La Grande Guerre, l'Europe et le XX^e siècle* (IGPDE, 2021). Il a présidé l'EHESS de 2012 à 2017 et préside actuellement le conseil d'administration de l'Ined. Il est responsable du projet « HBDEX – Exploitation de Big Data historiques pour les humanités numériques : application aux données financières » et est membre des projets « SYSRI – Risque systémique bancaire en France dans l'entre-deux-guerres »

et « COLECOPOL – Économie politique des colonialismes », financés par l'ANR. Il dirige le projet « D-FIH – Données financières historiques », Équipement d'excellence financé par le premier Programme d'investissements d'avenir. Il est membre du comité de pilotage de l'infrastructure européenne « EURHIS-FIRM – Histoire des entreprises européennes (responsable : A. Riva) », financé dans le programme H2020 (2015-2019).

Pascal Huguet, directeur de recherche au CNRS, a créé et dirigé la Fédération de recherche 3C (comportement-cerveau-cognition) à l'Université d'Aix-Marseille et pilote aujourd'hui le Laboratoire de psychologie sociale et cognitive (UMR CNRS 6024) de l'Université Clermont-Auvergne. Ses recherches portent sur la régulation sociale des fonctionnements cognitifs (humains et primates non humains), dont une partie concerne les stéréotypes en rapport avec le genre ou le vieillissement. Nominé par la Society for Experimental Social Psychology et par l'American Psychological Association pour ses « contributions remarquables et soutenues aux sciences psychologiques », il est aussi auteur ou coauteur de 150 publications scientifiques. Il a dirigé ou codirigé 17 thèses de doctorat, a obtenu de nombreux contrats de recherche (dont le projet ANR « TWINS » sur le rôle des processus de comparaison sociale chez les jumeaux dizygotes et monozygotes) et a été élu et réélu membre du comité exécutif de l'International Union of Psychological Sciences (IUPSYS, une centaine d'électeurs délégués issus de 87 pays). Responsable du groupe « Réduction des inégalités éducatives » au conseil scientifique de l'Éducation nationale, il pilote pour le CNRS les Programmes et Équipements prioritaires de recherche (PEPR) « Enseignement et numérique ».

Sélection de cinq publications représentatives des programmes de recherche : I. Régner, C. Thinus-Blanc, A. Netter, T. Schmader* et P. Huguet* (2019), Committees with implicit biases promote fewer women when they do not believe gender bias exists, *Nature Human Behaviour*, 3(11), 1171-1179, doi : 10.1038/s41562-019-0686-3 ; C. Belletier, A. Normand et P. Huguet (2019), Social facilitation/impairment effects : From motivation to cognition and social brain, *Current Directions in Psychological Science*, 28, 260-265, <https://doi.org/10.1177/0963721419829699> ; N. Spatola, C. Belletier, A. Normand,

P. Chausse, S. Monceau, M. Augustinova, V. Barra, P. Huguet* et L. Ferrand* (2018), Not as bad as it seems : When the presence of a threatening humanoid robot improves human performance, *Science Robotics*, 3(21), eaat5843, doi: 10.1126/scirobotics.aat5843 ; P. Huguet, I. Barbet, C. Belletier, J.-M. Monteil et J. Fagot (2014), Cognitive control under social influence in baboons, *Journal of Experimental Psychology: General*, 143, 2067-2073 ; M. Mazerolle, I. Régner, P. Morisset, F. Rigalleau et P. Huguet (2012), Stereotype threat strengthens automatic recall and undermines controlled processes in the elderly, *Psychological Science*, 23, 723-727.

**Equal contribution*

Autrice, metteuse en scène et cinéaste, **Christiane Jatahy** a toujours confronté les domaines artistiques pour interroger notre rapport à l'autre, à l'étranger. Jouant de la perméabilité entre cinéma et théâtre, son travail artistique, par sa teneur documentaire et l'inventivité de ses dispositifs, a imposé une écriture scénique et filmique unique. Christiane Jatahy travaille entre le Brésil et l'Europe. *Le présent qui déborde – Notre odysée II* en 2019 était sa première création au Festival d'Avignon. *Entre chien et loup* est présenté au Festival d'Avignon 2021, librement adapté de *Dogville* de Lars von Trier.

Sandrine Kott est professeure d'histoire de l'Europe à l'Université de Genève et professeure invitée à l'Université de New York (NYU). Elle a publié sur l'histoire de l'Allemagne contemporaine et l'histoire internationale, notamment sur les questions du travail. Elle a été membre de l'Institut universitaire de France et réalise des évaluations pour des agences de moyen dont l'ANR, la Deutsche Forschungsgemeinschaft, le Fonds national de la recherche suisse dont elle a reçu plusieurs financements. Elle a été membre du comité d'évaluation du programme franco-allemand de l'ANR et a siégé dans le panel histoire de l'European Research Council au niveau Consolidator. Parmi ses derniers ouvrages, on peut signaler : *Organiser le monde. Une autre histoire de la guerre froide* (Le Seuil, 2021) ; *L'Allemagne du XIX^e siècle* (Hachette, 2020 [réédition]) ; avec Kiran Patel, *Nazism across Borders. The Social Policies of the Third Reich and their Global Appeal* (Oxford University Press, 2018) ; *Sozialstaat und Gesellschaft. Das deutsche Kaiserreich in Europa* (Vandenhoeck und

Ruprecht, 2014) ; *Histoire de la société allemande au XX^e siècle. La RDA (1949-1989)* (La Découverte, 2011).

Françoise Lavocat, ancienne élève de l'École normale supérieure et agrégée de lettres modernes, est professeure de littérature comparée à l'Université Sorbonne Nouvelle, membre de l'Institut universitaire de France, *fellow* au Wissenschaftskolleg de Berlin (2014-2015), docteur *honoris causa* de l'Université de Chicago. Depuis 2017, elle est membre de l'Académie européenne. Ses recherches portent sur le roman et le théâtre des XVI^e et XVII^e siècles, les théories de la fiction, les mondes possibles, la mémoire des catastrophes. Elle a notamment publié *Arcadies malheureuses* (Champion, 1997) ; *La Syrinx au bûcher* (Droz, 2005) ; *La Théorie littéraire des mondes possibles* (CNRS, 2010) ; *Fiction et Cultures* (2010) ; *Pestes, incendies, naufrages* (Brepols, 2011) ; *Fait et fiction : pour une frontière* (Le Seuil, 2016) ; *Les personnages rêvent aussi* (Hermann, 2020). Elle était responsable du projet « Hermès, histoire et théories des interprétations » (2009-2014), financé par l'ANR. Elle a codirigé avec C. Courtet, M. Besson et A. Viala, *Corps en scènes* (2015), *Mises en intrigues* (2016), *Violence et Passion* (2017), *Le Désordre du monde* (2018), *Le Jeu et la Règle* (2019) et *Traversée des mondes* (2020) chez CNRS Éditions.

François Lecercle est professeur émérite de littérature comparée à Sorbonne Université. Il travaille sur la culture de la première modernité en Europe, notamment sur les rapports entre littérature et arts plastiques, la théologie des images, la démonologie et le théâtre. En 2013, il a monté et animé, avec Clotilde Thouret, le projet « Haine du théâtre » rattaché au Labex ObVil de Sorbonne Université. Dans ce cadre, il a organisé plusieurs colloques sur les querelles sur le théâtre en Europe, du XVI^e au XIX^e siècle et sur les scandales de théâtre, du XVI^e siècle à nos jours. Quelques publications récentes : *L'Œil oblique. Essais sur l'image, la peinture et le théâtre* (Droz, 2020) ; *Scandales de théâtre* (dir. ; Sophia University Press, 2021) ; « Rewriting the Unwritten : On the History of Theatrophobia », *Forum Modernes Theater*, 2021, 32(2), 79-91 ; « Obscenity on the Stage : A Double-Edged Sword », *The Politics of Obscenity in the Age of the Gutenberg Revolution*, P. Frei et N. Labère (dir. ; New York, Routledge, 2022), p. 251-278.

Olivier Py est auteur, comédien, metteur en scène. Né à Grasse, il fait ses études supérieures à Paris. Après une khâgne au lycée Fénélon, il entre au Conservatoire national supérieur d'art dramatique en 1987 et commence des études de théologie. L'année suivante, il signe sa première pièce, *Des oranges et des ongles* et fonde la compagnie L'Inconvénient des boutures. En 1995, il crée l'événement au Festival d'Avignon en signant la mise en scène de son texte *La Servante*, cycle de pièces d'une durée de vingt-quatre heures. En 1997, il prend la direction du Centre dramatique national d'Orléans, qu'il quitte en 2007 pour diriger l'Odéon-Théâtre de l'Europe. En 2013, il devient le premier metteur en scène nommé à la tête du Festival d'Avignon depuis Jean Vilar. Il met en scène de nombreuses pièces, où la parole théâtrale place le politique au centre, *Les Sept contre Thèbes*, *Les Suppliantes*, *Les Perses* d'Eschyle, *Le Roi Lear* de William Shakespeare, ou encore des textes personnels comme *Les Vainqueurs*, *Orlando ou l'impatience* ou encore *Die Sonne* pour la Volksbühne... Depuis *Le Cahier noir*, premier roman écrit à 17 ans (publié en 2015), il multiplie les ouvrages et les genres : textes dramatiques, pour la jeunesse, théoriques, préfaces, traductions, scénarios... En 2017, avec *Les Parisiens*, le metteur en scène adapte, pour la seconde fois après *Excelsior (Hacia la alegría)*, un de ses romans au théâtre ; il propose au public du Festival d'Avignon *Hamlet* puis *Antigone*, pièces jouées par des détenus du centre pénitentiaire d'Avignon-Le Pontet dans lequel il dirige des ateliers de théâtre depuis plus de quatre ans. En 2018, Olivier Py écrit et met en scène *Pur présent*, une trilogie tragique et contemporaine. *L'Amour vainqueur* est présenté lors de la 73^e édition du Festival d'Avignon. En 2021, il investit le jardin de la bibliothèque Ceccano pour y proposer un feuilleton théâtral en entrée libre et en plein air, mêlant acteurs professionnels et amateurs avec *Hamlet à l'impératif!*

Isabelle Régner est professeure de psychologie, responsable de l'équipe Cognition et neurosciences sociales à Aix-Marseille Université, vice-présidente d'Égalité femmes/hommes et lutte contre les discriminations. Elle est responsable du projet « AGING – Impact potentiel des stéréotypes du vieillissement sur l'évaluation des déficits mnésiques et le repérage de l'état prodromal de la maladie d'Alzheimer », financé par l'ANR. Ses travaux portent sur

la régulation sociale des fonctionnements cognitifs chez l'humain en laboratoire et en site naturel (scolaire et clinique). Elle étudie notamment l'effet des stéréotypes négatifs sur les performances dans différents domaines de compétences (mathématiques, lecture, mémoire) et auprès de différentes populations (enfants, jeunes adultes, adultes dyslexiques, personnes âgées, patients en phase prodromale de la maladie d'Alzheimer).

Quelques publications : P. Nicolas, P. Lemaire et I. Régner (2020), When and how stereotype threat influences older adults' arithmetic performance ? Insight from a strategy approach, *Journal of Experimental Psychology: General*, 149(2), 343-367 ; I. Régner, C. Thinus-Blanc, A. Netter, T. Schmader et P. Huguet (2019), Committees with implicit biases promote fewer women when they do not believe gender bias exists, *Nature Human Behaviour*, 3(11), 1171-1179, doi : 10.1038/s41562-019-0686-3 ; K. Gauthier, A. Morand, F. Dutheil, B. Alescio-Lautier, J. Boucraut, D. Clarys, F. Eustache, N. Girard, E. Guedj, M. Mazerolle, M. Paccalin, V. de La Sayette, A. Zaréa, P. Huguet, B. F. Michel, B. Desgranges, AGING Consortium et I. Régner, (2019), Aging stereotypes and prodromal Alzheimer's disease (AGING) : Study protocol for an ongoing randomised clinical study, *BMJ Open*, 9(10), e032265 ; P. Huguet et I. Régner (2011), Est-ce que les filles sont meilleures ou moins bonnes que les garçons en maths?, dans F.-X. Alario (dir.), *Toutes les questions que vous vous posez sur votre cerveau*, Odile Jacob.

Dennis Rodgers est professeur de recherche en anthropologie et sociologie à l'Institut de hautes études internationales et du développement (IHEID), à Genève, Suisse. Ses recherches portent sur les dynamiques du conflit et de la violence dans les villes d'Amérique latine (Nicaragua, Argentine) et d'Asie du Sud (Inde). Une grande partie de son travail concerne l'étude des bandes de jeunes – il mène des recherches ethnographiques longitudinales sur le phénomène au Nicaragua depuis 1996 –, mais il se penche également sur des questions concernant le développement urbain, les politiques de ségrégation socio-spatiale, ainsi que l'épistémologie des connaissances et la relation entre les sciences sociales et l'art et la culture. Il est lauréat d'une bourse du Conseil européen de la recherche (European Research Council

Advanced Grant) pour un projet de cinq ans (2019-2023) intitulé « Gangs, Gangsters, and Ganglands: Towards a Global Comparative Ethnography (GANGS) », qui vise à comparer la dynamique des bandes de jeunes au Nicaragua, en Afrique du Sud et en France afin de mieux comprendre le contexte de leur émergence, leur évolution, ainsi que l'influence éventuelle des configurations urbaines. Il s'intéresse également aux motivations, aux modes de recrutement et aux trajectoires de vie des membres qui les rejoignent.

Tiago Rodrigues commence sa carrière en tant que comédien. Sa rencontre avec la compagnie tg STAN en 1997, lorsqu'il a 20 ans, marque définitivement son attachement à l'absence de hiérarchie au sein d'un groupe en création. La liberté de jeu et de décision donnée au comédien influencera pour toujours le cours de ses spectacles. Tiago Rodrigues signe peu à peu des mises en scène et écrit des scénarios, des articles de presse, des poèmes, des préfaces, des tribunes. En 2003, il fonde avec Magda Bizarro la compagnie Mundo Perfeito au sein de laquelle il crée de nombreux spectacles et est invité par des institutions nationales et internationales. Il présente au Festival d'Avignon en 2015 sa version en portugais d'*Antoine et Cléopâtre* d'après Shakespeare, publiée aux Éditions Les Solitaires intempestifs. *By Heart* est présenté en 2014 au théâtre de la Bastille, qui l'invite par la suite à mener une « occupation » du théâtre durant deux mois, au printemps 2016, pendant laquelle il crée *Bovary*. Il a été à la tête du Teatro Nacional Dona Maria II à Lisbonne pendant sept ans. *La Cerisaie* est présentée au Festival d'Avignon 2021. *La Cerisaie* d'Anton Tchekhov, traduction André Markowicz, Françoise Morvan, est publiée aux Éditions Actes Sud. Il prendra la direction du Festival d'Avignon en septembre 2022.

Violaine Sebillotte Cuchet est professeure d'histoire grecque antique à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Elle dirige depuis 2014 un programme de recherche collaboratif, Eurykleia (<https://eurykleia.hypotheses.org/>), qui vise à documenter la place des femmes dans l'Antiquité. Elle a publié un ouvrage d'anthropologie politique, *Libérez la patrie! Patriotisme et politique* (Belin, 2006), avant de développer ses recherches en histoire des femmes et du genre. Elle a codirigé avec N. Ernoult *Problèmes du genre en Grèce ancienne* (Publications de la Sorbonne, 2007), puis avec

S. Boehringer, *Hommes et Femmes dans l'Antiquité. Le genre : méthode et documents* (Armand Colin, [2011] 2017). Avec le collectif Eurykleia, elle a dirigé de nombreux dossiers de revues (bibliographie sur le carnet de recherche eurykleia.hypotheses.org). Elle a récemment publié *Artémise, une femme capitaine de vaisseaux dans l'Antiquité grecque* (Fayard, 2022).

Anne-Cécile Vandalem a été formée au Conservatoire royal de Liège, en Belgique. Elle devient actrice, autrice et metteuse en scène, et fonde en 2008 Das Fräulein [Kompanie]. Ses créations comme *Self (Service)*, *Habit(u)ation* ou *After the Walls (Utopia)* mélangent les genres et les médiums. Son univers tragicomique, proche du cinéma, raconte des tragédies domestiques, des récits d'anticipation, des fictions engagées. Après *Tristesses* et *Arctique*, deux grands succès du Festival d'Avignon en 2016 et 2018, *Kingdom* conclut un cycle sur les échecs de l'humanité. *Kingdom* est présenté au Festival d'Avignon 2021. *Kingdom* ainsi que *Tristesses* et *Arctique* d'Anne-Cécile Vandalem sont publiés chez Actes Sud-Papiers.

Patrik Vuilleumier est neurologue, professeur en neurosciences à la faculté de médecine de l'Université de Genève. Il est spécialiste de neurologie du comportement, neuropsychologie et neuro-imagerie, en particulier d'IRM (Imagerie par résonance magnétique) fonctionnelle. Après une formation clinique à Genève, Lausanne et Paris, il a poursuivi une carrière de recherche en neurosciences cognitives à l'Université de Californie à Davis, puis à l'University College de Londres, avant de retourner à Genève où il est actuellement responsable du Brain & Behaviour Laboratory et dirige un groupe de recherche au sein du Centre suisse de sciences affectives de l'Université de Genève. Ses travaux de recherche concernent les troubles cognitifs et affectifs lors de pathologie cérébrale, mais aussi l'organisation des circuits responsables des émotions dans le cerveau humain sain et leur influence sur la cognition, notamment la perception, l'attention, la mémoire et l'action. Il est l'auteur de plus de 350 articles, revues ou chapitres, pour lesquels il a obtenu plusieurs prix scientifiques en Suisse et à l'étranger. Ses recherches sont soutenues par le Fonds national suisse de recherche et la Commission européenne, et il participe aux comités d'évaluation de l'ANR dans le domaine des neurosciences. Sélection de publications :

P. Vuilleumier et J. Armony, *Handbook of Human Affective Neuroscience*, Cambridge University Press, 2013 ; J. Leitao, B. Meuleman, D. Van de Ville, P. Vuilleumier (2020), Brain networks of emotions in sync : Computational imaging during video-game playing, *PLOS Biol*, 18(11), e3000900 ; G. Sharvit, E. Lin, P. Vuilleumier, C. Corradi dell'Acqua (2020), Does inappropriate behaviour hurt or stink? The interplay between neural representations of somatic experiences and moral decisions, *Science Adv*, 6(42), eaat4390 ; E. Qiao-Tasserit, C. Corradi-Dell'Acqua, P. Vuilleumier (2018), The good, the bad, and the suffering. Transient emotional episodes modulate the neural circuits of pain and empathy, *Neuropsychologia*, 116(99) ; P. Vuilleumier, Y. M. Huang, (2009), Emotional attention : Uncovering the mechanisms of affective biases in perception, *Curr Dir Psychol Sci*, 18(3), 148-152 ; P. Vuilleumier, M. Richardson, J. L. Armony, J. Driver, R. J. Dolan (2004), Distant influences of amygdala lesion on visual cortical activation during emotional face processing, *Nature Neuroscience*, 7(11), 1271-127.

Georges Vigarello est ancien élève de l'École normale supérieure d'éducation physique et sportive, agrégé de philosophie, directeur d'études à l'EHESS, membre honoraire de l'Institut universitaire de France, ancien président du conseil scientifique de la BnF (2000-2008). Derniers ouvrages : *Histoire du viol, de la Renaissance à nos jours* (Le Seuil, 1998), *Histoire de la beauté, le corps et l'art d'embellir, de la Renaissance à nos jours* (Point Seuil, 2007), *Le Sentiment de soi, histoire de la perception du corps* (Le Seuil, 2014), *Histoire des émotions*, avec A. Corbin et J. J. Courtine (3 vol., Le Seuil, 2016-2017), *La Robe, une histoire culturelle* (Le Seuil, 2017), *Histoire de la fatigue* (Le Seuil, 2020).

Table des matières

Préface, Olivier Py, directeur du Festival d'Avignon	7
Introduction, Catherine Courtet, Mireille Besson, Françoise Lavocat et François Lecercle.....	9

ÉCHAPPER AU PASSÉ

Des fantômes au théâtre de justice, CAROLINE CALLARD .	29
Mettre les esprits en procès	31
Le droit d'avoir peur.....	33
Le présent du théâtre pour changer le passé, CHRISTIANE JATAHY ENTRETIEN AVEC SANDRINE KOTT, DENNIS RODGERS ET FRÉDÉRIC SAWICKI.....	37
Un passé dont on ne s'échappe pas : la gifle de Beate Klarsfeld le 7 novembre 1968, SANDRINE KOTT	53
Mobiliser les sources historiques pour l'action politique.....	55
Le présent du passé nazi	57
La gifle des filles aux pères.....	60
S'agenouiller pour sortir du passé?	63
Entre mémoire du passé et anticipation du futur : guerres, gangs et <i>vendettas</i> au Nicaragua, DENNIS RODGERS.....	69
Les terrains de la violence	71
La violence des gangs comme stratégie de protection	75
La mémoire, source et antidote à la violence	78
Passions et émotions : s'émouvoir et agir, PATRIK VUILLEUMIER.....	85
Définition et rôle des émotions	85
La genèse des émotions et leur temporalité entre mémoire et anticipation	88

LA MÉMOIRE DU FUTUR

Mémoire et composantes de l'émotion : le modèle du conditionnement	91
La promesse plus que la récolte d'une récompense : le modèle du renforcement	94
La valence, une dimension fondamentale des émotions.....	95
S'émouvoir pour agir	100
Récits de désastres et rêves d'avenir, DOMENICO CECERE	103
Les catastrophes dans les sociétés anciennes : entre volonté divine et observations empiriques.....	104
Entre restauration de l'ordre perturbé et prémices d'un avenir meilleur	106
1783 : de la catastrophe à la régénération sociale et urbaine.....	109
La possibilité d'un futur ?, ANNE-CÉCILE VANDALEM ENTRETIEN AVEC PATRICK BOUCHERON ET SYLVAINÉ GUYOT.....	115

AMOUR, CONSCIENCE ET DESTIN

Il y a 60 000 ans... déjà des fleurs dans une tombe, ÉRIC CRUBÉZY.....	129
Les rites funéraires	129
Voir pour prendre conscience de la mort.....	131
Cacher le corps pour congédier la mort.....	133
Les supports de la métamorphose	134
L'invention de la sépulture.....	137
Le don aux morts.....	139
Penthésilée ou la métamorphose, LAËTITIA GUÉDON ENTRETIEN AVEC PAULIN ISMARD ET VALÉRIE HANNIN	143
Amazones mythiques et cheffes de guerre historiques, VIOLAINE SEBILLOTTE CUCHET	153
Guerrières souveraines ou butins de guerre : Penthésilée ou la guerre des sexes.....	156
Penthésilée : une autre Achille ?.....	159
La défaite des Amazones ou la victoire des Athéniens sur l'altérité sauvage.....	161

TABLE DES MATIÈRES

L'Amazone comme résistante à l'idéologie d'Athènes.....	163
Reines et cheffes de guerre, des femmes puissantes en Asie Mineure.....	165
Corps combattant contre corps dévorant : actualité de l'héroïne d'action hollywoodienne, CHARLES- ANTOINE COURCOUX.....	
De nouvelles héroïnes : force et séduction, action et légèreté.....	170
Des monstres gluants et voraces ou l'anxiété suscitée par le corps féminin.....	175
Le réveil de la force au péril de la dévoration.....	179
Danser pour ne pas engloutir.....	181
La répression du fétiche refoulé.....	184
Genre et cognition : quand le stéréotype empêche de penser, ISABELLE RÉGNER ET PASCAL HUGUET.....	
L'influence des stéréotypes de genre sur les performances cognitives : « effet de menace du stéréotype ».....	191
L'influence des stéréotypes de genre sur les décisions de recrutement et de promotion.....	196
Le futurologue amoureux, GEORGES VIGARELLO.....	
L'an 2440 : l'idéal des Lumières échappe aux femmes.....	203
L'an 3000 : dystopie techniciste et misogynie.....	207

QUAND LE PASSÉ DISPARAÎT
OU L'EXIGENCE DU FUTUR

<i>La Cerisaie</i> , polyphonie pour la fin d'un monde, TIAGO RODRIGUES ENTRETIEN AVEC FRANÇOIS HARTOG, PIERRE-CYRILLE HAUTCOEUR, TIPHAIN KARSENTI, CLOTILDE THOURET.....		213
Les taux d'intérêt, mesure du rapport social au futur, PIERRE-CYRILLE HAUTCOEUR.....		237
Les taux d'intérêt comme mesure de notre rapport au futur.....		238
Du régime foncier au régime capitaliste.....		240
Taux sous influence : investissement et démographie, finance et politique.....		244
Construire l'avenir face à l'incertitude radicale.....		247

Mémoire autobiographique et projection dans le futur,	
FRANCIS EUSTACHE	251
La projection dans le futur : entre passé, présent, avenir, soi et les autres.....	251
Quand l'altération de la mémoire et de la perception du temps empêche d'imaginer le futur	253
Projection future et identité personnelle.....	255
Rêves du futur contre anxiété d'anticipation.....	259
Apprendre le temps par l'action, JENNIFER T. COULL.....	261
La perception du temps entre expérience et reconstruction mentale.....	261
Apprentissage du temps et de l'espace.....	263
Trouver le sens du temps dans la motricité.....	265
Développement de la représentation du temps chez l'enfant	268
Échapper à la fin ? La mesure du temps chez les Étrusques,	
MARIE-LAURENCE HAACK.....	273
Temps astronomiques, temps civiques et temps religieux	273
Temps historiques et temps mythiques.....	277
Le temps comme répétition ou le temps comme fin.....	282
Le sacrifice pour échapper à la fin.....	285
Alain Viala <i>in memoriam</i>	289
Les « Rencontres Recherche et Création »	291
Comité scientifique.....	297
Bibliographies.....	301
Biographies.....	319

L'éditeur de cet ouvrage s'engage dans une démarche éco-responsable
en utilisant des papiers issus de forêts gérées durablement
www.cnrseditions.fr

Composition : Le vent se lève...

La mémoire du futur

Selon les cultures, le temps rime avec destin inéluctable, fin annoncée, héritage de la mémoire ou espoir de progrès. Pour les individus comme pour les sociétés, l'action oscille entre empreinte du passé et anticipation de l'avenir.

La mémoire est un voyage, où passé, présent et futur s'entremêlent : ce qui a été vécu est sans cesse réactualisé par des projections d'avenir.

En confrontant le point de vue des artistes et l'apport de l'histoire, de l'économie, de l'ethnologie, de l'anthropobiologie, des études littéraires et cinématographiques, de la psychologie et des sciences et neurosciences cognitives, cet ouvrage montre l'entrelacement des représentations du temps.

Il met en résonance le temps des marchés financiers et le temps cyclique des Étrusques, les rituels funéraires et les histoires de fantômes, les romans d'anticipation et les récits de catastrophes, les héroïnes du cinéma américain et les Amazones des cités antiques...

Face au temps suspendu des crises, le théâtre nous apprend à vivre les temporalités désaccordées, il fait jaillir l'inattendu et ouvre les possibles.

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

Avec les contributions de Caroline Callard, Domenico Cecere, Jennifer Coull, Charles-Antoine Courcoux, Éric Crubézy, Francis Eustache, Laëtitia Guédon, Marie-Laurence Haack, François Hartog, Pierre-Cyrille Hautcoeur, Pascal Huguet, Christiane Jatahy, Sandrine Kott, Isabelle Régner, Dennis Rodgers, Tiago Rodrigues, Violaine Sebillotte Cuchet, Anne-Cécile Vandalem, Georges Vigarello, Patrik Vuilleumier.

Préface d'Olivier Py

25 € prix valable en France
ISBN : 978-2-271-14456-0



9 782271 144560



anr[®]
agence nationale
de la recherche

Entre chien et loup,
Christiane Jatahy, 2021
© Christophe Raynaud de Lage /
Festival d'Avignon

www.cnrseditions.fr