

Maurice Olender, le directeur de la Collection *La Librairie du XXI^e siècle*, nous avait généreusement permis d'ouvrir le précédent numéro de *Diasporiques/Cultures en mouvement* par de bonnes feuilles de *Lieux*, le livre posthume tant attendu de Georges Perec, le jour même de sa publication par les *Éditions du Seuil*. C'est évidemment avec plaisir que nous accueillons les bonnes feuilles d'un nouvel ouvrage de sa Collection, qui paraît le 26 août 2022, *Bouche bavarde oreille curieuse*, de Lydia Flem.

Bouche bavarde oreille curieuse Le kaléidoscope de Lydia Flem

Philippe Lazar

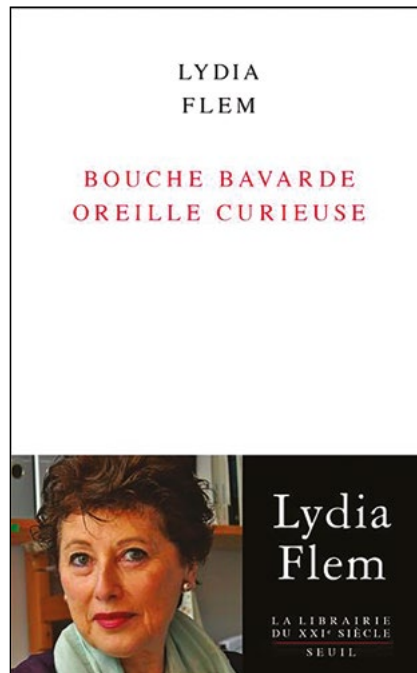
Oui, c'est bien une « succession rapide et changeante d'impressions et de sensations », un kaléidoscope, que nous offre la transcription écrite de l'écoute attentive que prête à un monde potentiellement « bavard » l'« oreille curieuse » de Lydia Flem, membre de l'Académie royale de Belgique, à la fois psychanalyste, écrivaine et photographe. Pourquoi ces deux adjectifs quelque peu intrigants dans un titre d'ouvrage ? L'auteure nous en révèle d'entrée de jeu l'origine : « Quand on se retourne, dit-elle, sur le chemin parcouru, apparaît l'expérience pivot, celle qui dévoile sa genèse et lui donne sa forme ». On n'en attendait pas moins d'une psychanalyste ! Mais, en l'occurrence, point n'est besoin d'aller dans les

tréfonds du subconscient : Lydia Flem nous dit avoir été l'assistante de cette éminente « sociologue de l'intime » que fut la journaliste Ménéie Grégoire, dont l'émission quotidienne sur RTL – d'abord intitulée pudiquement *Allo Ménéie* en 1967 puis, plus directement, *Responsabilité sexuelle* à partir de 1973 – a permis à des millions d'auditeurs de découvrir « qu'on peut parler du corps, du sexe, du plaisir, des dysfonctionnements du couple, de l'inégalité entre hommes et femmes, de l'aspiration des femmes à se libérer par le travail et la pilule ». Tout cela préfigurant entre autres la Loi Veil de 1974 dépénalisant l'interruption volontaire de grossesse.

De cette expérience particulièrement marquante a résulté pour Lydia ce qu'elle appelle une double urgence : « écrire, devenir psychanalyste ». Son nouvel ouvrage témoigne clairement de ces deux exigences complémentaires, dont les domaines d'expression sont en l'occurrence multiples. On peut reprendre, à propos de la diversité de ces domaines, le concept « d'expérience pivot » qu'elle désigne comme centrale dans l'orientation première de ses activités. Il s'agit manifestement de son expérience personnelle de la psychanalyse et de la connaissance (qu'on peut qualifier, là encore, d'intime) qu'a Lydia Flem de son fondateur. Son livre en est profondément imprégné, ce qui fait qu'il donne prise à une lecture à l'évidence extrêmement enrichissante aux férus de cette discipline. Mais, et c'est un point essentiel, Lydia Flem est, en même temps que psychanalyste, écrivaine (son autre « urgence » !) et une lecture moins « savante » de ce livre est tout aussi enrichissante pour ceux qui s'intéressent à la psychanalyse sans en être des spécialistes et, bien sûr, pour tous ceux que la multiplicité des thèmes fondamentaux qu'elle aborde ne peut manquer de passionner en mobilisant leur propre curiosité. La curiosité, c'est-à-dire, comme le souligne Lydia Flem en rappelant l'étymologie latine de ce terme, *curiosus* : « qui prend soin de, s'inquiète de », capacité de s'inquiéter de toutes les formes de violence qui s'exercent à l'encontre des femmes.

Voici donc quelques bonnes feuilles de cet ouvrage « né de multiples conversations qui exaltaient la soif de connaissance et le désir de

transmission, au gré d'invitations et d'échanges nomades », un recueil qui témoigne aussi « de rencontres où l'amitié s'est associée au travail ». Elles sont extraites des trois premières parties du livre : *Puissance des stéréotypes*, *Penser l'impensable* et *L'œil du désir*. La complémentarité entre les six textes de la quatrième partie, *Les ruses de l'inconscient*, rend difficile le choix de l'un ou l'autre d'entre eux. Je laisse donc aux lecteurs le plaisir de tous les découvrir dans leur continuité.



LES LIENS DU REGARD AU-DELÀ DES LIENS DU SANG

L'enfant à naître, bien avant sa mise au monde et même sa conception, vit dans l'espace imaginaire de ses futurs parents. Support de rêves et de désirs pour la plupart inconscients, il s'inscrit dans un réseau familial fantasmatique qui lui échappe mais auquel il ne pourra pas se dérober de son vivant.

Attendu pour souder un couple à la dérive, pour réparer une fausse couche ou un deuil, redouté parce qu'un trisomique l'a précédé... complétude narcissique, fantasme œdipien, déni de la castration ou de la perte d'un objet, dès avant sa naissance l'être à venir est saisi dans une sorte de pré-biographie.[...].

Les récits et représentations qui entourent la venue d'un enfant et qui se sont tissés depuis la prime enfance des parents et renvoient même à l'imaginaire des générations précédentes le plongent dans une filiation qui anticipe sur son devenir personnel. Un enfant est récité autant qu'engendré et ces mots le nouent au regard que son père et sa mère portent sur lui.[...].

Qu'est-ce donc que la transmission affective, si ce n'est un passage, un flux qui, traversant les générations, charrie en une dynamique créatrice l'identique et le singulier, le semblable et le radicalement autre ? L'héritage affectif serait cette circulation aveugle, non maîtrisable, qui s'effectue à l'insu des protagonistes et, en même temps, une puériculture minutieuse et quotidienne qui

comprend le rythme et l'atmosphère des tétés, l'aménagement d'un coin douillet et calfeutré pour dormir ou les plaisirs et les jeux qui accompagnent l'heure du bain...

Ainsi la transmission serait-elle toujours dans un ailleurs, un écart, un imprévisible. Aux fantasmes parentaux, l'enfant réplique par la création d'un roman familial original ; à l'inexorable de la filiation, par l'écriture d'une nouvelle mythologie ; à la naissance, par la recherche d'un autre engendrement. Mais quelle qu'en soit la mémoire, les liens du regard nouent plus sûrement les générations entre elles que ce que certains croient pouvoir appeler les « liens du sang ».

LES TUEURS ONT AUSSI UNE MÈRE

Saisi dans une succession de gestes d'un instant qui se répètent jusqu'à l'accomplissement dans la mort, l'homme de l'Ouest, le *westerner*, ne peut rencontrer, sans danger, une femme. Sirène de l'Est, elle détourne de la solitude, du nomadisme, de la perfection et de l'esthétique de la mort héroïque. Elle chante l'enracinement, l'inscription dans le fil du temps, la clôture de l'espace, la roue des générations, l'intelligence féconde de la vie. Tout ce qui s'oppose au rêve de fulgurance masculine.

Aussi, lorsque le héros charme une femme – ou plutôt s'il se laisse séduire par elle, car c'est l'amoureuse qui dévoile souvent, la première, son inclination pour lui –, il fait montre de séduction pour abandonner sa conquête tout aussitôt. Sa condition virile ne le retient qu'un bref instant



Lydia Flem, *Féminicide*, Mary Cassatt, 2016, © courtesy Lydia Flem. Galerie Fr.Paviot.

auprès de l'autre sexe. Il ne s'attarde près d'une Belle que pour en faire le prétexte d'une vengeance, d'une péripétie nécessaire au déroulement dramatique ou pour lui dédier – tel un chevalier sans armure – quelque haut fait, la sauver parfois et se faire applaudir d'elle aux yeux des autres hommes. Un moment, l'idée de la Femme – plus qu'une femme

particulière – le capte ; un moment seulement, et l'homme à cheval (le cow-boy est en réalité un « horse-boy ») retourne à son destin d'errance et d'exploits solitaires.

Pourtant, « comme tout le monde, les tueurs ont une mère ». Une mère qu'aucune autre femme ne pourra jamais égaler ni remplacer. Une mère

dont il est impossible d'être autre chose que le fils. Pour cette image maternelle archaïque, le cow-boy ou le shérif, le hors-la-loi ou le justicier se jettent dans une succession infinie de gestes de bravoure et d'érections héroïques.

Figé dans l'action, le héros viril ne cesse d'affronter les autres hommes et, bien qu'il soit capable de vaincre ses rivaux, l'accès à l'amour d'une femme lui reste toujours clos. Fondamentalement vierge et solitaire, malgré la surenchère phallique, il est et demeure un impuissant affectif. « Je suis un homme simple, je ne suis habile qu'avec un colt », reconnaît le bel Henry Fonda, prévôt de *Warlock*, à la jeune fille qu'il prétend néanmoins épouser. À cette annonce, Morgan, son ami, son double, vérifie sa rapidité de dégaine et prophétise que « penser à un mariage peut conduire à un enterrement ». Et comme si, menacé dans son rôle, il n'avait plus d'autre issue, Morgan mourra. « Peut-être ne suis-je rien sans lui », avoue alors le prévôt. Sa mission remplie, celui-ci ne se sent retenu par rien : « Qu'est-ce que je ferais ici, vendeur, mineur ? » demande-t-il à sa « fiancée », qui lui répond avec un réalisme aiguisé, déjà vaincue : « Si vous m'aimiez, rien de tout ça ne vous paraîtrait difficile. » Il insiste un peu : « Venez avec moi, je serai prévôt dans une autre ville », mais l'amoureuse ne peut que soupirer « Je ne suis pas Morgan » et le regarder monter à cheval et s'éloigner sans se retourner. Sur l'écran s'inscrit alors le mot FIN. Le héros masculin ne peut-il donc connaître que le même et l'animal, jamais l'altérité, jamais cet autre lui-même qu'on nomme la femme ? [...].

[Des] scénarios masculins que met en scène le western émerge l'image de la femme comme menace pour la masculinité de l'homme. Comme si, à trop s'approcher d'elle, il risquait d'y perdre ses qualités viriles, de devenir trop tendre, trop vulnérable, lâche, infirme même. S'abandonner affectivement à elle, voilà le danger.

Né dans le giron de sa mère, nourri à son sein, élevé dans ses larges jupes, le garçon se trouve nécessairement imprégné par cette première symbiose avec la sphère féminine maternelle. Alors, pour acquérir la marque de son propre sexe, il lui faut s'en dégager, s'en dissocier, s'en arracher même. L'identité sexuelle de l'homme n'est pas en prolongement de celle de sa mère, mais bien en rupture. Fragile, l'identité masculine est à conquérir. Si le féminin est, d'emblée, le masculin, lui, semble devoir *faire pour être*.

UN RÊVE D'ERRANCE IMMOBILE

Le cavalier solitaire, venu de nulle part, n'appartient pas à la cité ; il est en dehors d'elle et au-dessus de ses lois. Désigné comme tiers parce qu'il ne craint ni la sauvagerie des hommes (toujours prêts à lyncher, à incendier ou à pendre) ni le sacré de la légalité (« Je suis la loi, je suppose »), il va tenter de restaurer l'ordre menacé par le chaos des pulsions débordantes. Pour accomplir cette mission, le héros [...] possède la séduction et le charisme, la puissance du feu et l'aura de sa renommée. Mais surtout, le tranchant de son autorité vaut le prix de sa propre existence. Il se pose lui-même comme loi et se met en jeu dans le respect de la justice. Dorénavant, s'opposer à la loi, ce sera s'opposer à lui. Mais cette loi est encore celle de l'Ouest, celle des armes et de la force. Dans cette partie, pour seul atout, chaque joueur (et seuls jouent les hommes) n'a qu'une seule carte à abattre : sa vie. C'est l'affrontement nu entre les hommes qui pétrit le destin de chacun. Une balle évitée et l'aventure individuelle se poursuit, un instant d'inattention, un risque mal calculé, un adversaire plus doué et l'accomplissement d'une destinée épique est suspendu tout aussitôt, sans recours. La négociation, la conciliation ou le droit n'y ont jamais priorité. L'homme se confond avec son geste. Il n'existe que dans l'action.

En jouant sa vie – c'est-à-dire sa mort – pour rendre la cité à la mesure et à l'ordre, le justicier signe son exclusion. Il a rendu possible l'instauration d'une loi qui ne se fonde plus sur l'arbitraire et la toute-puissance des

hommes mais il appartient encore à ce monde de la violence directe. Il doit donc se retirer pour faire place au législateur. Sa victoire, c'est sa défaite ; il l'avait annoncé dès son arrivée : « On finit toujours par me haïr, ça me laisse indifférent. Vous trouverez que je suis trop puissant et il sera temps que je parte dans une autre ville. »

Et le film s'achève sur une dernière image symétrique et inverse de la première : avec pour écran un paysage infini, une silhouette à cheval vers l'horizon s'éloigne. Le cavalier repart, comme il est venu, à peine transformé par l'expérience : seul, sans mémoire, sans racines, sans famille, sans généalogie, seulement chargé d'un peu plus de gloire.

Tel un demi-dieu que la triste condition humaine n'affecterait pas, semblable à ces héros grecs que chante Homère, tendu tout au long de sa vie vers son but fatal : mourir lors d'un ultime et suprême exploit et accéder ainsi à la gloire immortelle. Jusque dans la mort, le héros du western peut s'élever au-dessus des autres êtres humains et transcender le lot de tous. Il ne participe pas à l'étroit destin de la communauté des hommes : il ne supporte ni la responsabilité d'une famille, ni la peine d'un travail, ses blessures exaltent son courage plus que la douleur, les cicatrices de la vieillesse lui sont épargnées et sa mort n'est jamais anonyme.

Cette silhouette mythique ne s'inscrit pas dans l'histoire. Le héros passe et se répète. D'un lieu à l'autre, toujours les mêmes gestes : dégainer, tirer, monter à cheval, dégainer,

tirer... S'il parcourt l'espace encore libre de l'Ouest, ce n'est pas pour le modeler, le quadriller, y tatouer les marques de la civilisation – ce qui signe la fin des plaisirs de l'aventure et la soumission à la Loi – mais, au contraire, pour s'y fondre et lui appartenir. Partout et nulle part, il est chez lui sur la terre-mère. Entre l'espace et le héros, il n'y a pas confrontation mais prolongement, accord, transparence. L'homme-cheval et la nature sont de la même veine : rudes, sauvages, immuables, vierges, absolus. C'est le rêve de l'immobilité contre la marche de la civilisation, du plaisir individuel contre l'organisation sociale, de la liberté contre l'enracinement, de l'Ouest contre l'Est civilisé, d'un monde nouveau contre un monde conquis. Et d'un monde d'hommes contre le monde de la femme. [...]

1983. Cent ans après la naissance d'un nouvel homme dans les plaines de l'Ouest américain, une exposition à la bibliothèque du Congrès à Washington et un livre (*The American Cowboy*, publié par Harper & Row)

expliquent comment d'anonymes gardiens de bovidés sont devenus les nouveaux héros de la culture occidentale du xx^e siècle. Entre 1865 et 1895, pas plus de 50 000 cow-boys rassemblèrent au printemps d'immenses troupeaux qu'ils étaient chargés d'accompagner sur près de 1 000 kilomètres jusqu'aux chemins de fer d'Abilene ou de Dodge City d'où ils étaient emmenés aux abattoirs de Chicago pour ensuite nourrir les millions d'immigrants européens, affamés de rêve américain. Pour eux qui découvraient l'horizon fermé et rude du capitalisme industriel, le cow-boy devint synonyme de liberté et de réussite individuelle. Ils avaient oublié que les cow-boys étaient pauvres, mal nourris, mal payés pour un travail harassant et monotone, sans autre gloire que le risque d'être piétiné ou jeté à l'eau par le troupeau. Un tiers d'entre eux au moins n'avaient pas la silhouette anglo-saxonne de John Wayne, de Gary Cooper ou de James Stewart : ils étaient noirs, métis, mexicains ou indiens. Mais cela, ce n'était pas du cinéma.



Lydia Flem, *Féminicide, Petrus Cristus*, 2016, © courtesy Lydia Flem. Galerie Fr.Paviot.

L'OMBILIC DE LA PHOTOGRAPHIE. ALAIN FLEISCHER

On imagine un enfant, un petit enfant, qui s'ennuie. La scène se passe à Budapest ou à Barcelone, peut-être à Paris. Un soir, assis à la table familiale où se tient un repas de fête qui s'éternise, l'enfant baye aux corneilles, ou aux tigres. Il dessine des chemins de miettes sur la nappe, puis, ivre de fatigue, se met à jouer avec ses couverts. La magie mystérieuse des reflets, le pouvoir de saisir des fragments de ce qui l'entoure le surprennent, le fascinent. Le décor, les personnes, les objets, les gestes des convives, tout se met à tourner, à sa guise, autour de lui, comme une lanterne magique. Son couteau devient miroir, sa cuillère se fait caméra, sa fourchette, appareil photographique. L'argenterie entre les doigts de l'enfant capte et révèle les échancrures d'un visage, la lumière des bougies qui scintille en cascade par le seul mouvement de son poignet. L'enfant comprend avec jubilation qu'il a le pouvoir de choisir, dans le miroir tout en longueur de la lame du couteau, une manière de découper le monde, de se l'approprier. L'enfant joue avec le monde, il joue avec le monde des images. Pour déjouer son ennui, il s'est inventé un jeu infini. Plus tard il sera photographe.

Les images, plus tard, Alain Fleischer les imaginera comme une mosaïque des possibles, un immense ruban de Möbius qui, entre hasard et maîtrise, mêlera parcours onirique et fictions de réalité. Vivre sa vie comme un rêve éveillé, pour échapper aux fantômes qui entourent la famille rassemblée autour de la table.

L'amant en culottes courtes ira à la chasse aux reflets sensibles, aux doubles féminins. Sur l'argenterie et autres objets de son affection, se dévoilera l'image interdite, la vision du corps nu de la mère (*matrem nudam*), le lieu d'où l'on vient et où l'on ne peut faire retour. L'image des images, l'ombilic de toute photographie.

VOIX DE LA SÉDUCTION, DÉNI DE LA JOUISSANCE FÉMININE

La voix humaine – et particulièrement la voix des femmes – exerce une séduction si vive qu'elle a toujours suscité fascination et terreur. La séduction vocale, entre interdit, transgression et sublimation, n'a cessé d'être combattue, surveillée, codifiée. La voix noue le corps et le langage, le son et le sens, la pensée et les émotions. Elle embrasse largement l'expérience humaine : de l'intime au social, du poétique au politique, du religieux à l'expérience mystique, de l'amour à la détresse ou à la révolte, de l'insulte aux mots qui tuent. La voix parlée, et plus encore chantée, s'incarne dans un corps sexué, un corps sexuel. Violente et séduisante, venue du ventre, du diaphragme, du larynx, elle trouble et fait jouir, terrorise et assassine. Aussi, à chaque époque, la société régleme-t-elle, pour mieux les contrôler, les émissions de la voix et en particulier son chant.

Au livre III de *La République*, Platon réfléchit à la fonction éthique de la mélodie. Son souci est de déterminer quelle est l'éducation musicale la plus propice à la vie d'un citoyen

modèle et courageux. Première exigence : l'harmonie et le rythme doivent s'accommoder aux paroles, et non l'inverse. La musique et le chant – plus particulièrement le chant féminin – sont considérés comme dangereux, synonymes d'ivresse, de mollesse, de plaintes et de lamentations indignes, d'excès en tout genre et même de folie.

Au chant XII de l'*Odyssée*, Circé met en garde Ulysse contre le charme fatal des Sirènes qui égarent les marins par leur chant mélodieux et dont la demeure est un pré, où l'on voit « s'entasser près d'elles les os des corps décomposés dont les chairs se réduisent ». L'*Œdipe roi* de Sophocle évoque les « chants insidieux » de la Sphinge, celle qui « chantait des énigmes » avant de précipiter les jeunes gens dans la mort.

Ainsi, de la philosophie à la mythologie ou à la tragédie des Anciens, se lie dans le discours et l'imaginaire masculins, et pour longtemps, la voix de la femme et le fantasme d'une séduction mortifère.

L'Occident chrétien redéploie ce motif du danger de la séduction vocale féminine. Malgré les différences de

contexte historique et religieux, ce thème demeure marquant dans les écrits des Pères de l'Église et fait l'objet de nombreux débats au fil des siècles. Alors que les hymnes seront longtemps interdits par l'orthodoxie, par peur des hérésies (puis autorisés selon des règles très précises), les mystiques rechercheront, au contraire, la fusion vocale immédiate avec Dieu.

Ainsi l'abbesse bénédictine Hildgarde de Bingen (1098-1179) défend non seulement le chant, et le chant féminin, dans la liturgie, mais elle est sans doute une des seules femmes compositrices de musique sacrée de l'histoire ecclésiastique ; elle a laissé 77 poèmes liturgiques avec musique. Elle représente une exception transgressive par rapport à l'orthodoxie chrétienne, qui recommandait le silence des femmes à l'église. Paul écrivait : « Que les femmes se taisent dans les assemblées car il ne leur est pas permis d'y prendre la parole [...] si elles veulent s'instruire sur quelque point, qu'elles interrogent leur mari à la maison ». Cyrille de Jérusalem, au IV^e siècle, autorisait les femmes à lire et à chanter « mais seulement des lèvres, sans aucun son ».

BÉATRICE CENCI : L'ANGE DU PARRICIDE

Le 11 septembre 1599, sur le pont Saint-Ange à Rome, un échafaud attend. Dressé par la justice papale, il s'apprête à exécuter la plus jeune, la plus douce, la plus belle, la plus chrétienne des filles, née dans l'une des très nobles et richissimes familles de la ville [...]

Alors que la tragédie se déroule, une foule innombrable envahit l'espace, déborde de partout, aux fenêtres et aux balcons comme sur les places et les voies qui mènent au lieu de l'exécution publique. Tous les habitants s'identifient à « l'ange du parricide », à l'héroïne injustement persécutée. Le peuple de Rome avait espéré jusqu'au matin que la justice papale se ferait clémente, qu'elle accorderait la légitime défense à l'accusée qui n'avait commis son crime que pour laver son honneur mais le pape resta de marbre.

Alors elle se leva, fit la prière, laissa ses mules au bas de l'échafaud, et, montée sur l'échafaud, elle passa lestement la jambe sur la planche, posa le cou sous la mannaja, et s'arrangea parfaitement bien elle-même pour éviter d'être touchée par le bourreau. Par la rapidité de ses mouvements, elle évita qu'au moment où son voile de taffetas lui fût ôté le public aperçût ses épaules et sa poitrine. Le coup fut longtemps à être donné, parce qu'il survint un embarras. Pendant ce temps, elle invoquait à haute voix le nom de Jésus-Christ et de la très-sainte Vierge. Le corps

fit un grand mouvement au moment fatal.

Cette histoire au goût d'Éros et Thanatos inspira la poésie de Shelley, le théâtre d'Antonin Artaud, une série de photographies de Julia Margaret Cameron, les œuvres de Dumas père, Stendhal, Zweig ou Moravia. Parmi les opéras, sculptures ou films qui la mirent en scène, Alfred Nobel, l'inventeur de la dynamite, lui consacra une tragédie en quatre actes du nom de *Némésis* (montée à Stockholm en 2005 pour la première fois). Son portrait peint par Guido Reni apparaît brièvement au spectateur attentif de *Mulholland Drive* de David Lynch. On raconte que, depuis la fin du XVI^e siècle, tous les 11 septembre une messe est célébrée à Rome à la mémoire de l'inoubliable Beatrice Cenci. Une rue de Rome, perpendiculaire au Tibre, à deux pas du ghetto juif, porte toujours son nom.

C'est dans la *Revue des Deux Mondes*, le 1^{er} juillet 1837, que Stendhal fit paraître un récit, non signé : *Les Cenci*. [...] Comment l'amoureux raffiné et délicat de l'Italie, de sa musique, de ses chefs-d'œuvre et de ses mœurs s'est-il intéressé au destin d'une jeune aristocrate violée et séquestrée par son père au cœur de la Renaissance ? Tout débuta par la contemplation du portrait de Beatrice Cenci, peint par Guido Reni à la veille de son exécution : « La tête est douce et belle, le regard très doux et les yeux fort grands ; ils ont l'air étonné d'une personne qui vient d'être surprise au moment où elle pleurerait à chaudes larmes... »



Lydia Flem, *Féminicide*, Beatrice Censi, 2016 © courtesy Lydia Flem. Galerie Fr.Paviot.

Ce sont ces yeux, ce regard, ces larmes de pigments et d'huile qui invitèrent l'écrivain français à désirer, entre documents et fictions, histoire et légende, récrire la monstrueuse et romanesque histoire de la famille Cenci. Depuis toujours, la littérature aime s'emparer du réel ; pour le sublimer, lui donner un sens ou le métamorphoser à sa guise et pénétrer alors en frissonnant dans « un monde de sensations nouvelles et inquiétantes ».[...]

Beatrice « adressa à notre saint père le pape une supplique fort détaillée » qui ne lui parvint jamais. La vie de la fille et de l'épouse devint si misérable qu'elles en vinrent « au parti extrême qui les a perdues, mais qui pourtant a eu cet avantage de terminer leurs souffrances en ce monde ». Ayant donné de l'opium au seigneur Cenci, elles firent entrer des hommes de main pour le faire assassiner, ensuite, dans un petit jardin abandonné, « elles jetèrent le corps sur un grand sureau ». Quelques mois passèrent, l'un des hommes de main avoua. La famille Cenci fut mise à la question. « Sa Sainteté voulut voir les pièces du procès » et nomma un juge d'une grande sévérité. « Ce barbare eut le courage de tourmenter sans pitié un si beau corps *ad toturam capillorum* (c'est-à-dire qu'on donna la question à Béatrix Cenci en la suspendant par les cheveux). »

Telle une martyre des premiers temps du christianisme, la jeune Romaine ne céda pas sous la torture, mais sa mère et ses frères l'ayant exhortée à dire la vérité, elle y consentit. La suite vient d'être contée.

La justice du pape fit l'impasse sur l'inceste pour ne retenir que le crime de parricide. Parmi la foule pressée aux premiers rangs du spectacle de la décapitation des deux femmes, se tenaient, par autorisation spéciale, les meilleurs peintres de la ville, tous membres de l'académie de Saint-Luc. Pour rendre avec justesse les expressions et les mouvements des saints chrétiens, les traités de peinture recommandaient d'assister aux exécutions capitales.

M^{LE} JULIE EN CHUTE LIBRE. AUGUST STRINDBERG

La scène se passe dans la cuisine d'un château en Suède, à la fin du XIX^e siècle, un 24 juin, à la Saint-Jean, une nuit sans nuit, blanche comme l'ivresse et le désir, nue comme la transgression.

La jeune comtesse Julie agit à sa guise, selon son bon plaisir ; elle se croit libre, tel un garçon. Comme ses sœurs du Sud, Carmen ou la Violetta de Verdi, elle le payera de sa vie. Au XIX^e siècle, une femme libre en amour ne peut éviter l'issue fatale. L'invitation sexuelle n'appartient pas aux femmes. Strindberg hait les femmes fortes, viriles, fantasques, qui se croient tout permis avec les hommes. Son théâtre est une guerre des classes et des sexes, sans merci. La femme y est toujours perdante.

Sans honte ni discernement, Julie se jette dans les bras de Jean, le valet de son père. Elle pense pouvoir brouiller les différences, de classes, de sexes, de tempéraments. « Nous oublions nos rangs », proclame-t-elle.

Son invitation sexuelle est directe, crue, sans fioritures. Elle désire un domestique, et alors ? Qui pourrait le lui interdire ? Sa mère n'en faisait déjà qu'à sa tête – morte à présent –, son père s'est absenté pour cette nuit de fête. Seule, face à la puissance de son désir, Julie séduit Jean. Il ne s'agit pas d'amour, seulement de caprice. Elle ne sait pas qu'elle court à sa perte, elle croit dominer le jeu.

Julie agace Jean de son mouchoir au parfum de violette, lui fait baiser son soulier, l'entraîne danser plus que de raison, lui cherche une poussière dans l'œil, admirant ses biceps au passage. « Il est dangereux de jouer avec le feu... Tout peut s'enflammer ! Je suis un homme et je suis jeune. » Julie n'entend rien. Elle ne comprend pas davantage que le pouvoir est en train de se déplacer. Domination et soumission vont s'inverser.

Julie boit trop. Elle se met à chercher les confidences. La comtesse et le valet échangent leurs songes. La maîtresse raconte un rêve où elle se voit en haut d'un pilier, ne sachant comment en descendre, désirant se glisser jusque sous terre, alors que lui, le domestique, rêve de monter au sommet d'un arbre où il pourrait piller des œufs d'or. Destins croisés. Ascendant pour l'un, descendant pour l'autre. Jean révèle son amour d'enfance pour la petite Julie à la robe rose et aux bas blancs. Désormais les jeux sont faits : l'orage d'été éclate. Le serviteur entraîne la comtesse dans sa chambre.

La séductrice est séduite. Le péché commis. C'est la chute, le déshonneur. Devenant la maîtresse de Jean,

Julie perd son rang. Jean en a fait son amante, il en devient le maître. L'aristocrate a perdu tous les repères, toutes les valeurs. Sans volonté, elle est à sa merci. Il veut l'emmener sur les lacs italiens pour y ouvrir un grand hôtel. Il sera riche, elle sera sa chose. « Mon dieu, que s'est-il passé ? s'interroge la jeune comtesse déçue. Je chute, je tombe... Qu'est-ce que l'amour ? Était-ce l'amour ? »

Trop tard. On ne brouille pas impunément les frontières de l'imaginaire social ni les rôles sexuels sans risque. Julie doit disparaître pour effacer sa faute. Elle paie pour son erreur, son ivresse, ses transgressions mais aussi pour les fautes de sa mère, adultère et incendiaire, aux origines roturières.

La comtesse tente de reprendre son ascendant : « Un valet est un valet », mais Jean l'insulte, sans vergogne : « Une putain reste une putain. » La déchéance est à son comble. La boue se répand. Il faut partir. Partir au plus vite avant que le comte, son père, ne revienne au château et ne découvre la honte sur sa maison.

N'ayant plus sa tête à elle, Julie vole l'argent du comte, s'apprête à suivre Jean à l'étranger en emmenant son oiseau préféré. Jean refuse d'emporter le tarin. « Alors, tuez-le plutôt ! » s'écrie la jeune femme. Jean n'hésite pas. Sans état d'âme, il veut sauver sa peau.

Deux coups de sonnette secs et fermes le rappellent à sa réalité. Rentré au château, le comte sonne son domestique, le somme de lui apporter ses bottes et son café.

Jean abandonne Julie à son destin. Il lui tend le rasoir qu'il tenait dans ses mains. « Il n'y a pas d'autre solution », la poussant ainsi au suicide. Hypnotisée, Julie n'est plus maîtresse d'elle-même, elle a perdu toute dignité, toute volonté personnelle, elle n'est plus qu'une ombre sans désir, amorphe. La guerre est finie. Julie est vaincue. Elle n'a plus d'existence, appartient à son père, à sa classe, à son rang, à ses ancêtres, à son passé, à l'homme qu'elle a séduit. Elle est vidée d'elle-même. Le 25 juin, au matin, après une nuit de drame, Julie se meurt, en chute libre.

ARTEMISIA GENTILESCHI¹, AUTOPORTRAIT

Sous la protection de Galilée, savant rebelle et fin connaisseur des arts, Artemisia Lomi Gentileschi, l'une des rares femmes peintres du XVII^e siècle, est admise, en 1616, à la prestigieuse *Accademia delle Arti del Disegno* à Florence. Née à Rome, en 1593, d'une mère tôt disparue et d'un père, Orazio Gentileschi, artiste estimé parmi les mille peintres que comptait la Rome baroque, Artemisia, la jeune *pitturessa* ne manque ni d'audace ni de talent pour oser s'affirmer face à la domination du regard masculin.

Son père, qui souhaitait en faire sa disciple et celle de Caravage, l'avait-il emmenée sur ses épaules, toute enfant, découvrir le supplice public de Beatrice Cenci aux côtés des autres peintres, parmi lesquels peut-être Agostino Tassi, qui, lorsqu'elle eut seize ans, sous prétexte de leçons de perspective, abusa d'elle ?

Pour le code pénal romain de l'époque, le viol se subdivisait en trois délits distincts, passibles de peines allant de l'exil à la mort : *Stupro semplice*, défloration consentie ; *Stupro qualificato*, défloration consentie avec promesse de mariage ; *Stupro violente*, défloration par la force. C'est cette dernière accusation qui est retenue. Le viol eut lieu le 9 mai 1611 dans l'atelier familial, Via della Croce. Un an plus tard seulement, Orazio Gentileschi porte plainte contre Agostino Tassi, ami intime et collègue. Dans sa supplique au pape Paul V, le père associe le viol de sa fille, un meurtre qui atteint son propre honneur, avec le vol de certains de ses tableaux. Est-ce la promesse non tenue de mariage qui met le feu aux poudres, quelque sombre affaire d'argent ou de rivalité entre concurrents au service des princes et cardinaux de la ville, peignant côte à côte dans les mêmes palais, les mêmes églises ? Comment démêler la part de l'amour et de la haine, l'ambivalence des affaires de famille, toujours embrouillées, les tensions entre liberté des mœurs et répression archaïque ? Les archives romaines ont gardé la trace d'un imbroglio de vrais et de faux témoignages, de mensonges et d'accusations réciproques qu'il serait trop long à détailler ici.[...] [Voici celui] d'Artemisia :

Il m'arracha des mains le cheval et les pinceaux, les jeta ça et là [...] il a soudain ouvert la porte de ma chambre, m'a précipitée à l'intérieur, il a tiré le verrou. Il m'a jetée sur le lit. Il m'a maintenue renversée. Il a mis son genou entre mes cuisses pour m'empêcher de fermer les jambes, et il a

¹ L'Artemisia de Lydia Flem, (série « Féminicide »), se trouve reproduite dans *Féminicides. Une histoire mondiale* sous la direction de Christelle Taraud, La Découverte (en librairie le 26 août 2022).



Lydia Flem, Féminicide, Artemisia, 2016, Coll.privée.

relevé ma robe. Je me débattais [...] Pointant son membre, il a commencé à pousser, à entrer, et j'ai senti comme une grande brûlure et j'avais très mal. [...] Je lui griffais le visage, lui tirais les cheveux, j'ai attrapé son membre et lui ai arraché la peau. Mais rien de tout cela ne l'arrêtait et il a continué [...] Finalement libérée, je me suis ruée vers la table, j'ai pris un couteau et j'ai couru vers lui : « Je veux te tuer, tu m'as déshonorée ! » [...] Pour me calmer Agostino m'a dit : « Donnez-moi la main. Je vous jure de vous épouser dès que je serai sorti du labyrinthe où je suis actuellement prisonnier. »

Le mardi 27 novembre 1612, Agostino est condamné à cinq ans d'exil hors de la Ville sainte. Le jeudi 29 novembre, en l'église Santo Spirito in Sassia, Orazio donne sa fille en mariage à Pierantonio Stiattesi, citoyen de Florence. Aussitôt, les jeunes mariés quittent l'État pontifical pour la cour des Médicis. La jeune fille abusée, humiliée, trahie, torturée, telle que présentée dans les actes du procès, se métamorphose. Artemisia renverse son destin, elle invente sa propre vie.

Sous les portraits des héroïnes de la Bible et de l'Antiquité, Artemisia impose son autoportrait : souvent parée de ses propres bijoux, en *Judith* triomphante, à l'instant de la décapitation du général Holopherne, l'épée encore sanglante à la main, en *Yaël tuant Sisera*, en *Suzanne et les vieillards* (l'un d'eux porte les boucles sombres du bel Agostino, son violeur), en *Sainte Catherine*,

coiffée de la couronne des Médicis, une palme dans la main droite, la gauche posée sur la roue, instrument de torture... ou encore, impériale, en *Clio*, muse de l'Histoire, avec ses attributs, le livre, la trompette de la renommée et les feuilles de laurier tressées. Artemisia, qui porte le nom d'une déesse grecque, se peint sous les traits de *Minerva*, déesse de la guerre, de la sagesse et des arts, avec dans ses mains la lance et la couronne de laurier, et sur son bouclier un visage de *Medusa*, citation directe du chef-d'œuvre de Caravage, son seul maître. Peinte autour de 1635, cette *Minerva* est peut-être l'une des toiles envoyées à Ferdinand II de Médicis auquel l'artiste fait allusion dans sa lettre du 20 octobre 1635, adressée à son ami et protecteur, Galilée, désormais malade et en exil à Arcetri.[...].

Artemisia Gentileschi est devenue une artiste reconnue, libre, maîtresse d'elle-même, célèbre dans toutes les cours d'Europe, elle se sert de son œuvre pour exprimer la valeur et la puissance créatrice des femmes. ☉