

Thalia Brero et Sébastien Farré (éd.)



# THE HISTORIANS

SAISON 1

Les séries TV décryptées par les historiens

georg  
Editeur



UNIVERSITÉ  
DE GENÈVE

MAISON DE L'HISTOIRE

Les séries télévisées, phénomène culturel et social incontournable des quinze dernières années, accordent à l'Histoire une place de premier plan. Mettant en scène des empereurs de la Rome antique aussi bien que des narco-trafiquants des années 1980, les intrigues situées dans un passé proche ou lointain représentent l'une des catégories les plus prisées du public.

Entre reconstitutions minutieuses et anachronismes assumés, ces relectures contemporaines offrent une vision sans cesse renouvelée du passé. Mais celle-ci fait-elle écho aux avancées de la recherche historique? Que nous apprend-elle des rapports que notre société entretient avec les siècles précédents? Pour expliquer le succès de ces séries et la manière dont elles recomposent notre imaginaire, ce livre donne la parole à des historiens qui décortiquent cinq séries historiques: *Kaamelott*, *Vikings*, *The Tudors*, *The Knick* et *Masters of Sex*.

ISBN 978-2-8257-1067-8



9 782825 710678





# ***THE HISTORIANS***

SAISON 1

## COLLECTION MAISON DE L'HISTOIRE

Développée en collaboration avec la Maison de l'histoire de l'Université de Genève, centre interfacultaire dédié à la promotion des sciences historiques, cette collection a pour vocation de présenter des ouvrages d'histoire au grand public et d'élargir la visibilité de cette discipline, outil critique indispensable pour lire et penser les sociétés passées ou contemporaines.

Illustration de couverture

*The Knick* © Cinemax - Home Box Office, Inc.

Conception graphique

Atelier Giganto, Genève

[www.giganto.ch](http://www.giganto.ch)

© 2017 Georg Editeur

46 chemin de la Mousse

1225 Chêne-Bourg (Suisse)

[www.georg.ch](http://www.georg.ch)

ISBN 978-2-8257-1067-8

Droits de traduction, de reproduction  
et d'adaptation réservés pour tous les pays.

Thalia Brero et Sébastien Farré (éd.)

# ***THE HISTORIANS***

SAISON 1

Les séries TV décryptées par les historiens



<b>Introduction</b>	<b>8</b>
Thalia Brero et Sébastien Farré	
<b>Un Moyen Âge tout en décalage : <i>Kaamelott</i>, la littérature et l'histoire</b>	<b>20</b>
Sarah Olivier	
<b><i>Vikings</i>, entre histoire et mythe</b>	<b>44</b>
Nicolas Meylan	
<b><i>The Tudors</i> et la fiction de l'histoire, un conflit de représentations ?</b>	<b>64</b>
Nicolas Fornerod et Daniela Solfaroli Camillocci	
<b><i>The Knick</i> : raconter la chirurgie</b>	<b>94</b>
Philip Rieder et Alexandre Charles Wenger	
<b><i>Masters of Sex</i>. Science, orgasme et société dans l'Amérique de la guerre froide</b>	<b>118</b>
Delphine Gardey	

Thalia Brero  
Sébastien Farré

# *Introduction*

*Deadwood, Mad Men, Rome, Vikings...* depuis une quinzaine d'années, nombreuses sont les séries qui proposent au public de revisiter le passé. De l'Antiquité à la guerre froide, en passant par les cours de la Renaissance ou les bas-fonds de Londres, elles mettent en scène de multiples époques et divers milieux sociaux au moyen de reconstitutions souvent spectaculaires. Cette floraison de fictions historiques s'inscrit dans un mouvement plus vaste, celui de la passion du grand public pour les séries à épisodes qui se déclinent généralement en plusieurs saisons.

Avant le début du nouveau millénaire, les séries TV étaient dans leur majorité destinées au divertissement familial; il s'agissait d'attirer un large public tout en limitant les frais de production. Or depuis le tournant des années 2000, elles s'appuient sur des moyens techniques et financiers inédits. L'actuel âge d'or des séries s'explique d'abord par les stratégies commerciales des chaînes payantes et câblées (HBO, Showtime, etc.) qui investissent massivement dans ce format pour séduire un public toujours plus exigeant; ensuite, par les nouveaux modes de diffusion et de rediffusion qui s'affranchissent des anciens horaires fixes de la télévision; enfin, par le saut qualitatif qui caractérise ces productions.

Les frontières avec le cinéma deviennent poreuses: dans le sillage de Steven Spielberg et de Tom Hanks (*Band of Brothers*), des réalisateurs oscarisés comme Paolo Sorrentino (*The Young Pope*) ou Steven Soderbergh (*The Knick*) tournent des séries dans lesquelles jouent des stars comme Nicole Kidman (*Big Little Lies*) ou Kevin Spacey (*House of Cards*). Quant aux budgets, ils avoisinent désormais ceux des plus gros *blockbusters*.

Conséquence de cette évolution, un nouveau regard est porté sur les séries. Elles entrent progressivement, et non sans un certain retard, dans le champ de recherche des universitaires. Ce

décalage n'est pas surprenant: il traduit une réticence de la part des chercheurs à aborder les productions culturelles d'un média – la télévision – dont le succès se construit entre séquences de publicité, émissions de divertissement et retransmissions sportives.

Objet d'étude dans le monde anglo-saxon depuis plusieurs années, cette thématique prend une ampleur croissante dans l'espace francophone. Le Centre national de la recherche scientifique (CNRS) accueille depuis quelques années un réseau interdisciplinaire nommé S.E.R.I.E.S., acronyme de *Scholars Exchanging and Researching on International Entertainment Series*<sup>1</sup>. Quant aux Presses universitaires de France, elles publient une collection intitulée «La série des séries» qui réunit des ouvrages consacrés à ce sujet. De leur côté, les universités commencent à faire des séries un véritable domaine d'étude.

Ce sont surtout des sociologues ou des chercheurs spécialistes des médias, du cinéma et de la littérature qui s'expriment sur le sujet. Les historiens n'ont jusqu'ici que très occasionnellement pris part au débat. Une situation qui, espérons-le, s'appête à changer: au printemps 2017 est paru un ouvrage de Ioanis Deroide consacré aux séries historiques anglo-saxonnes<sup>2</sup>, tandis qu'un colloque intitulé *Histoire et séries TV* était organisé à l'Université de Limoges<sup>3</sup>. Il n'en demeure pas moins que la dimension historique des séries est fort peu analysée, alors que l'histoire est loin d'occuper une place anecdotique au sein de ce phénomène culturel.

En octobre 2016, le magazine *Première* a dressé une liste des «dix séries les plus chères de tous les temps»<sup>4</sup>. Celles-ci nous plongent entre autres dans la Rome antique (*Rome*), l'Asie

1 <http://www.series.cnrs.fr/> (consulté le 30 mai 2017).

2 Ioanis Deroide, *Dominer le monde. Les séries historiques anglo-saxonnes*, Paris, Vendémiaire, 2017.

3 <http://www.unilim.fr/criham/events/event/les-series-televisee-et-lhistoire> (consulté le 30 mai 2017).

4 <http://www.premiere.fr/Series/News-Series/Le-Top-10-des-series-les-plus-cheres-de-tous-les-temps> (consulté le 30 mai 2017). 1. *Urgences*; 2. *The Big Bang Theory*; 3. *The Get Down*; 4. *Friends*; 5. *The Crown*; 6. *Frazier*; 7. *Rome*; 8. *Game of Thrones*; 9. *Ex aequo Westworld / Vinyl*; 10. *Marco Polo*.

du XIII<sup>e</sup> siècle (*Marco Polo*), l'Angleterre d'après-guerre (*The Crown*), le New York des années 1970 (*The Get Down, Vinyl*), un Far West plus vrai que nature (*Westworld*) et les continents de Westeros et Essos, qui ne sont pas sans rappeler différentes périodes de l'histoire de l'Occident depuis l'Antiquité jusqu'à la Renaissance (*Game of Thrones*). Dans ce marché florissant du divertissement, une importante proportion de séries comporte une dimension historique (réelle ou fantasmée), ce qui témoigne éloquemment du goût du public pour des intrigues situées dans un passé proche, lointain, voire imaginaire.

*Game of Thrones*, «la série la plus populaire du moment, si ce n'est de l'histoire jusqu'à présent»<sup>5</sup> ne peut pas, à proprement parler, être qualifiée de série historique, car elle ne s'inscrit pas dans un passé circonscrit et relève plutôt du domaine de la *fantasy*. Mais la série reine de ces dernières années n'est-elle finalement pas la plus historique des séries, étant donné que par la magie du scénario, elle ne se limite pas à une Histoire, mais en fait coexister plusieurs, en mettant en scène des sociétés inspirées de différentes périodes et civilisations? Son succès retentissant indique à quel point le passé, les passés, sont un puissant carburant pour l'imaginaire de nos contemporains.

Mais que l'on ne se méprenne pas : les séries historiques ne sont pas une nouveauté. Elles sont en fait aussi anciennes que les séries elles-mêmes – lesquelles remontent non seulement aux débuts de la télévision, à ceux de la radio... et jusqu'aux journaux du XIX<sup>e</sup> siècle. Cette longue filiation culturelle trouve son origine dans une littérature qui se déclinait en feuilleton dans la presse quotidienne, comme les *Trois Mousquetaires* d'Alexandre Dumas<sup>6</sup>, ou qui faisait l'objet de publications spécialisées. Ainsi les *penny dreadful* anglais ou les *dime novel* américains, des opuscules imprimés sur du papier

5 Dominique Moïsi, *La géopolitique des séries ou le triomphe de la peur*, Paris, Flammarion, 2016, p. 9.

6 Le texte des *Trois Mousquetaires* a été publié en feuilleton dans le journal *Le Siècle* de mars à juillet 1844, avant de faire l'objet d'une édition sous forme de livre.

à bas prix et destinés au lectorat populaire, qui relaient les aventures de preux chevaliers, d'explorateurs, de pirates ou de cow-boys à la dégaine facile<sup>7</sup>.

Le public s'est adapté au développement des moyens de production et de communication, depuis la presse jusqu'au streaming, mais l'impact de ces divertissements n'est pas le même que par le passé. Désormais, des séries culte donnent naissance à des communautés de téléspectateurs enthousiastes qui partagent des références et un imaginaire collectifs – « C'est pas faux », ajouterait le Perceval de *Kaamelott*. Les séries historiques représentent un courant important qui passionne les téléspectateurs ; que l'on pense aux immenses succès qu'ont été *Band of Brothers* (2001) ou *Rome* (2005-2007). On peut même se demander si, depuis une quinzaine d'années, les productions historiques n'occupent pas une place plus importante sous forme de séries qu'au cinéma – elles semblent, du moins, connaître un retentissement et un succès particulier quand elles se déclinent en épisodes.

Cette impression s'explique peut-être par le format même de la série qui, par définition, s'étend sur une durée plus importante qu'un film. Pour prendre un exemple, les cinq saisons de *Vikings* plongent le spectateur dans la Scandinavie du VIII<sup>e</sup> siècle pendant 69 épisodes d'environ 45 minutes, soit plus de 50 heures en continu. Ce développement sur le long cours est, dans le cas d'une œuvre historique, un réel avantage. En effet, il faut du temps pour poser le contexte d'une autre société, d'une autre époque. Les séries permettent donc une immersion en profondeur dans un « ailleurs » temporel.

Car le passé est bel et bien un « ailleurs ». Et cela d'autant plus qu'à l'heure de la mondialisation et des vols *low cost*, le dépaysement géographique perd du terrain. L'exotisme temporel a toujours séduit, mais il le fait particulièrement dans les périodes de marasme et de pessimisme quant au futur de nos sociétés ; le passé peut alors

<sup>7</sup> Deroide, *Dominer le monde*, op. cit., p. 13-29.

apparaître comme un refuge. Les séries historiques présentent ainsi un fort potentiel d'évasion, tout en étant souvent doublées d'une dimension didactique – sans pourtant imposer une lecture uniforme et figée de notre passé. Le spectateur a l'impression d'apprendre tout en se divertissant.

Les séries historiques ne visent pas toutes le même effet de réel. On peut ainsi distinguer différents types de trames narratives. Il y a d'abord celles qui mettent en scène (avec une plus ou moins grande liberté) des personnages ayant réellement existé et des faits historiques attestés. Souvent, il s'agit d'épisodes liés à la vie de puissants, appartenant à un fonds culturel commun: *The Tudors* retrace ainsi le règne du roi Henri VIII d'Angleterre et *The Borgias* le pontificat d'Alexandre VI.

On peut ensuite signaler les séries qui visent à dépeindre, là aussi, plus ou moins fidèlement, une société ou une époque donnée, mais qui mettent en scène des personnages fictifs: ainsi *Downton Abbey*, qui dévoile le quotidien de l'aristocratie et de la domesticité britanniques de la Belle Époque ou *Mad Men*, qui évoque le milieu des publicitaires américains des années 1960. Certaines séries mélangent les deux, comme le relève Pierre Sérurier à propos de *Rome*: « On pénètre dans l'intimité d'acteurs du pouvoir qui possèdent une réalité historique et dans l'intimité de gens ordinaires qui sont uniquement fictionnels. (...) Les deux extrémités de l'échelle sociale sont montrées avec équilibre »<sup>8</sup>.

D'autres séries, encore, sont à cheval sur deux périodes: *Outlander* entre la Deuxième Guerre mondiale et le XVII<sup>e</sup> siècle, *Westworld* entre un faux Far West et un présent futuriste. Certaines, enfin, s'essaient même au contre-factuel ou à l'uchronie, comme *The Man in the High Castle*, qui dépeint les États-Unis devenus colonie de l'Allemagne nazie et du Japon, vainqueurs de la Deuxième Guerre mondiale. À côté de ces formes narratives s'étend toute une

8 Pierre Sérurier, « Rome – Une série hors normes », *Le monde des séries*, 27 mai 2009, <http://seriestv.blog.lemonde.fr/2009/05/27/rome-une-serie-hors-normes/> (consulté le 30 mai 2017).

palette mélangeant à des degrés divers histoire, littérature et fiction, comme le montre le cas de *Kaamelott* étudié ici par Sarah Olivier.

De manière plus générale, il serait intéressant de considérer le phénomène des séries historiques dans son ensemble et de s'interroger sur les périodes et les thématiques ayant été choisies pour faire l'objet de telles productions. Au cours des dernières années, on peut dire que deux époques semblent avoir été particulièrement privilégiées par les séries anglo-saxonnes : la fin du Moyen Âge et la Renaissance (*The Tudors*, *The Borgias*, *Wolf Hall*, *The White Queen*...) et la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle (*Peaky Blinders*, *The Knick*, *Downton Abbey*, *Boardwalk Empire*...). D'autres périodes, comme l'Antiquité ou l'Ancien Régime, sont par conséquent moins représentées, mais cela ne saurait durer.

Notons que les périodes mises en valeur ne sont pas les mêmes selon les aires culturelles. L'Angleterre, par exemple, a une longue tradition de *costume dramas* et *period dramas*, mini-séries et téléfilms historiques souvent consacrés au XIX<sup>e</sup> siècle, soit l'apogée de l'Empire britannique. La télévision publique espagnole, en revanche, privilégie plutôt les XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, en consacrant des séries aux figures d'Isabelle de Castille et de Charles Quint, avec *Isabel* (2012-2014) et *Carlos, Rey Emperador* (2015). On constate donc qu'en 2017, le roman national se porte toujours bien et qu'il ne cesse d'être continuellement réécrit...

Au XIX<sup>e</sup> siècle, le Moyen Âge, qui avait jusqu'alors été considéré comme une ère obscurantiste, rétrograde et sinistre, changea complètement de statut pour devenir une période associée à la vaillance et la courtoisie. Ce revirement n'est pas imputable aux historiens, mais aux artistes du mouvement romantique qui, au travers de leurs romans, poèmes et tableaux, nimbèrent l'époque médiévale d'un charme gothique qui la rendit très à la mode. Il en va de même avec les séries, qui immergent un public très large dans un imaginaire historique élaboré avant tout par les scénaristes et les équipes techniques des maisons de production. D'ici quelques années, il sera intéressant de déterminer dans quelle mesure ces fictions auront

changé le regard que nos contemporains portent sur certaines époques. Car les séries sont à la fois un témoignage de l'imaginaire actuel porté sur l'histoire et un potentiel vecteur de changement de cette perception.

L'ambition de reconstituer un univers historique « véridique » mène certains producteurs à collaborer étroitement avec la communauté scientifique. Parfois associés au travail de rédaction des scénarios, les historiens professionnels sont ensuite sollicités par le public pour accréditer la série ou, au contraire, dénoncer les distorsions de la réalité qu'elle opère.

Car les téléspectateurs ne sont pas dupes : ils savent que l'histoire avec un grand H qui leur est proposée via les séries comporte une part de fiction, une part de cosmétique narrative. Mais où se trouve la frontière entre le factuel et le pur divertissement ? « Je suis la série *Vikings* et à la fin de chaque épisode, je vérifie sur Google si ce qui m'a été montré est 'vrai', historiquement parlant », nous a-t-on dit. Les séries peuvent donc éveiller l'intérêt pour le contexte historique dans lequel est située la fiction ; elles incitent certains, qui veulent en savoir plus, à se documenter, à comparer les points de vue et à évaluer la véracité des faits, ce qui peut mener, en fin de compte, à de véritables débats publics sur le passé et sa restitution fictionnelle.

Dans les années 1950 et 1960, les grands péplums et films de cape et d'épée ont accompagné la formation d'une génération de scientifiques. Certains d'entre eux ne font d'ailleurs pas mystère de l'expérience fondatrice qui a déterminé leur avenir. L'historien médiéviste Michel Pastoureau se souvient ainsi : « Été 1955. Je vois au cinéma, cinq jours de suite, le film de Richard Thorpe : *Ivanohé*. Le Moyen Âge devient pour moi une passion »<sup>9</sup>. Quelles vocations vont susciter *Downton Abbey* ou *The Borgias* ? De la même manière que dans les années 2000, *Les Experts* ou *NCIS* avaient significativement fait augmenter le nombre d'étudiants en criminologie et

9 Michel Pastoureau, *Les couleurs de nos souvenirs*, Paris, Seuil, 2010, p. 257.

médecine légale, la déferlante *Game of Thrones* aura-t-elle une incidence sur les inscriptions en histoire à l'université?

Les séries induisent de nouveaux rapports entre les historiens et la cité, mais aussi entre les enseignants et leurs étudiants – comme en témoigne l'utilisation récurrente de références ou d'images issues des séries pour agrémenter les cours donnés du collège à l'université. Les historiens auraient tort d'ignorer un phénomène qui mène le public à se passionner pour leur discipline et qui remet l'histoire au centre des conversations.

C'est précisément ce constat qui a mené la Maison de l'histoire de l'Université de Genève à organiser, à l'automne 2016, le cours public qui est à l'origine de ce livre. Ce cycle de conférences ouvert à tous a été mis sur pied par quatre chercheurs et enseignants de cette université: Jan Blanc, historien de l'art de la période moderne, Thalia Brero, historienne du Moyen Âge, Sébastien Farré, historien contemporainiste et Delphine Gardey, historienne spécialisée dans les questions d'études genre.

Dans l'effervescence des études, des articles et des commentaires autour du phénomène des séries télévisées, notre intention était de donner la parole aux historiens, lesquels se sont jusqu'ici étrangement peu exprimés sur la question. C'est pourquoi nous avons invité des collègues de l'Université de Genève à s'exprimer sur une série de leur choix. Sarah Olivier, médiéviste, s'est intéressée à *Kaamelott*; Nicolas Meylan, historien des religions, à *Vikings*; Daniela Solfaroli Camillocci et Nicolas Fornerod, modernistes, ont analysé *The Tudors*; Alexandre Wenger et Philip Rieder, historiens de la médecine, ont disséqué *The Knick*; enfin, Delphine Gardey et Laura Piccand ont porté leur regard d'historiennes en études genres sur *Masters of Sex*.

L'objectif de ce cours public était de favoriser un dialogue entre le public et les professionnels de l'histoire. Les séries, regardées avec autant de plaisir par les uns et les autres, sont apparues comme un terrain de rencontre privilégié. Il ne s'agissait pas, pour les intervenants, de traquer l'anachronisme ou de distribuer des bons points

aux scénaristes et producteurs des séries, mais d'amener le public à visionner celles-ci de façon originale, critique et curieuse, tout en proposant quelques réflexions sur les défis qui se posent quand il s'agit d'imaginer et de reconstituer le passé. Quand on évoque les séries, la question la plus souvent posée aux historiens est souvent : « Alors, c'était vraiment comme ça ? ». On peut gloser sur la véracité des costumes, les anticipations pour besoins narratifs et les erreurs – volontaires ou non –, mais le plus intéressant n'est pas là.

Comme le montrent Sarah Olivier et Nicolas Meylan, qui se sont respectivement intéressés à l'utilisation des sources médiévales dans les scénarios de *Kaamelott* et de *Vikings*, ce que nous savons de la geste arthurienne et de la mythologie scandinave nous vient de textes postérieurs de plus de cinq siècles aux époques qu'ils dépeignent. Il y a donc un anachronisme de départ, car les récits qui rapportent ces temps anciens font surtout état des préoccupations de leurs auteurs – en l'occurrence bien plus tardifs. Cinq siècles, c'est le même écart que celui qui nous sépare du règne d'Henri VIII d'Angleterre, à l'origine de la série *The Tudors*... Et le constat est le même. La manière dont nous racontons les histoires en dit surtout long sur nous, plutôt que sur l'époque qui fait l'objet du récit. C'est donc avant tout de notre période, de nos questionnements actuels et de notre rapport au passé que traitent les séries.

La série *Vikings*, pour reprendre son exemple, témoignera dans quelques décennies des canons de l'esthétique hipster des années 2010. Les coiffures élaborées et les tatouages des protagonistes feront alors probablement autant sourire qu'aujourd'hui le *mullet* de Kevin Costner dans le film *Robin des Bois* (1991) ou le dégradé ébouriffé de Richard Gere dans *Lancelot, le premier chevalier* (1995). Les coupes de cheveux vieillissent en effet mal et permettent de dater assez précisément quand ont été tournées des fictions censées se dérouler il y a plusieurs siècles...

Car aussi soignées soient les reconstitutions historiques, ces séries s'appuient également sur un fonds culturel très contemporain, issu aussi bien de la littérature, de la bande dessinée, de

la télévision, du cinéma et, plus récemment, du web. Alexandre Wenger et Philip Rieder montrent à la fois comme la série *The Knick* est bien documentée et à quel point ses protagonistes sont tributaires d'un imaginaire collectif construit par le cinéma classique autour de la figure du médecin... et celle du cow-boy. Un constat qui ne dépare pas avec celui que Delphine Gardey porte sur le médecin de *Masters of Sex*, présenté comme un véritable explorateur de la sexualité humaine (quitte à convoquer implicitement l'une des images les plus iconiques de la science-fiction, nous contenterons-nous ici de dire pour ne rien déflorer). De la même manière que Snorri Sturlusson, au XIII<sup>e</sup> siècle, racontait les mythes vikings des temps immémoriaux au prisme de sa propre époque, la série *Masters of Sex* se veut une remise en question de la société traditionnelle et patriarcale en relatant les premiers pas de la sexologie dans l'Amérique d'après-guerre.

Daniela Solfaroli et Nicolas Fornerod se sont intéressés quant à eux aux choix de mise en scène des scénaristes et réalisateurs de *The Tudors*, série qui a rencontré un grand succès tout en étant passablement critiquée pour son côté sulfureux et un certain nombre d'anachronismes. Les deux chercheurs montrent que certaines de ces libertés sont moins gratuites que l'on pourrait l'imaginer et que quelques-uns des aspects les plus décriés de la série sont en fait d'efficaces ressorts narratifs pour nous faire comprendre en un clin d'œil, au travers de nos codes actuels, le contexte parfois complexe du XVI<sup>e</sup> siècle.

Ces récits entrelacés, téléphone arabe d'une décennie, d'un siècle, d'un millénaire à l'autre, proposent une mise en abyme qui donne un certain vertige. Cette tradition narrative sans cesse renouvelée montre que les bardes, les tragédiens, les troubadours, les conteurs, les feuilletonistes, les dessinateurs de *strips* et les scénaristes exercent finalement un seul et même métier, indispensable et vieux comme le monde. S'appuyer sur autrefois pour mieux dire aujourd'hui est un procédé très ancien – qui permet au passage de raconter de très bonnes histoires.



Sarah Olivier

*Un Moyen  
Âge tout  
en décalage :  
Kaamelott,  
la littérature  
et l'histoire*

Inspirée d'un court-métrage de 14 minutes réalisé en 2003, *Dies Irae*, qui mettait en scène une journée passée autour de la Table ronde par des chevaliers tout sauf sérieux et vaillants, la série *Kaamelott* est créée en 2005 par Alexandre Astier et Jean-Yves Robin. Elle prend place, à la suite du court-métrage, dans la Grande-Bretagne médiévale, racontant les aventures du roi Arthur et de ses compagnons; déclinée en six saisons, elle est diffusée sur la chaîne M6 de janvier 2005 à octobre 2009. La série rencontre rapidement un succès considérable, aussi bien populaire, critique, qu'universitaire et il s'installe dans la durée<sup>1</sup>. *Kaamelott* n'est pas la première série qui a su s'emparer du Moyen Âge pour en faire son lieu d'action. Du bien connu *Thierry la Fronde* au plus récent *Merlin*, en passant par les *Rois maudits*, nombreuses sont les séries qui ont choisi d'investir l'univers médiéval. Mais *Kaamelott* ajoute à la série médiévale «classique» une plus-value, absente des exemples mentionnés; un élément en plus, singulier et constitutif du projet de la série: l'humour. Elle se rapproche en cela de l'entreprise déliante qui avait été celle des Monty Python et de *Holy Grail* en 1975, un film considéré d'ailleurs par Alexandre Astier comme fondateur par bien des aspects. L'humour constitue donc la clé de voûte de *Kaamelott*, qui choisit de se saisir du Moyen Âge pour susciter le rire du spectateur; allier histoire et humour, voilà donc le défi que tente de relever la série, en problématisant ce couple complexe et en apparence antinomique – l'humour, venant souvent, dans nos esprits, désavouer l'histoire ou du moins lui ravir ce qu'elle peut avoir de sérieux et de crédible.

1 En témoignent les différents articles de spécialistes consacrés à la série, ainsi que l'organisation, en mars 2017, du colloque *Kaamelott, la (re)lecture de l'histoire*, à l'Université Paris-Sorbonne.



Perceval, Lancelot, Arthur, Léodagan et Bohort

De quelle manière, alors, par le biais de l’humour, la série *Kaamelott* dévoile-t-elle une réelle réflexion sur l’histoire, la littérature et la transmission d’un patrimoine? Cette question jalonna notre courte recherche, au travers de laquelle nous tenterons de mettre en regard certaines sources médiévales et la version qu’en propose la série, afin de définir son rapport à l’histoire et à ses documents, rapport dans lequel résident précisément toute la subtilité et l’originalité du projet *Kaamelott*.

### Une structure originale

Originale, la série l’est d’abord dans sa structure même. Que ce soit par sa forme ou son contenu, la série d’Alexandre Astier constitue une production singulière et ne peut se rapprocher d’aucun projet antérieur. Deux aspects en particulier font de *Kaamelott* une série « hors norme » : le choix de ses acteurs, d’une part, et son format d’autre part.

*Kaamelott* est premièrement une histoire de famille; si Alexandre Astier campe le rôle du roi Arthur, ses véritables parents, Lionnel Astier et Joëlle Sévilla, incarnent ceux de Guenièvre. Son

demi-frère, Simon Astier, joue quant à lui le rôle d'Yvain. Et les autres personnages, s'ils ne sont pas incarnés par des membres de la famille Astier, sont tous endossés par des comédiens qu'Alexandre Astier connaît, ou a vu jouer; ils proviennent en outre du milieu du théâtre, où Astier a fait ses débuts. La formation théâtrale des acteurs de *Kaamelott* revêt une importance capitale dans l'esthétique de la série ainsi que dans sa structure narrative; alliée au format original des épisodes, elle fait de *Kaamelott* un projet qui tranche avec les normes des principaux modèles de séries télévisuelles.

Et précisément, sa seconde originalité réside dans son format. En effet, Alexandre Astier choisit d'adopter – du moins pour les quatre premières saisons – un format court, avec des épisodes d'environ trois minutes chacun. Ce choix s'inscrit pleinement dans un contexte marqué par une certaine évolution de la télévision et du rapport que le téléspectateur entretient à celle-ci; la fiction télévisuelle doit en effet s'adapter aux attentes d'un public de moins en moins fidèle, et la concurrence accrue entre les différentes chaînes provoque un nécessaire dépassement des formats classiques<sup>2</sup>.

Dans ce contexte, *Kaamelott* s'illustre par l'originalité et l'efficacité de sa rhétorique; s'inspirant des méthodes américaines d'écriture de scénario, Alexandre Astier parvient à raconter une histoire autonome et efficace en un temps court:

Un format court, c'est l'idée (que) l'histoire qu'on raconte (...) peut se permettre d'être un peu plus futile que sur un film de deux heures. Mais cela ne veut pas dire que la méthode de construction et de rebondissement soit moins difficile... Il faut faire rentrer le héros dans une problématique et l'en sortir (...). Chaque histoire c'est, en un temps donné, une expérience de quelqu'un qui a un problème, qui lutte contre ce problème et qui règle ce problème d'une bonne ou d'une mauvaise façon<sup>3</sup>.

2 Pierre Chambat, Alain Ehrenberg, «Les *reality shows*, un nouvel âge télévisuel?», *Esprit*, 188 (janvier 1993), p. 5-13.

3 Alexandre Astier, propos recueillis par Jean-Christophe Hembliert dans le cadre de la master class Christopher Vogler (Lyon, 20-31 octobre 2012).

Au fil des saisons, le format de *Kaamelott* a évolué : épisodes de sept minutes pour la saison 5 et de quarante minutes pour les neuf épisodes de la saison 6. Ce changement progressif de format témoigne du succès rencontré par la série, qui passe ainsi de la « comédie à gag », conçue pour être vue occasionnellement, à une narration plus longue et plus complexe. Il ne s'agit plus uniquement de séduire et de distraire un public de manière ponctuelle, mais de répondre à des attentes narratives à plus long terme. Dans la dernière saison, nous quittons la Bretagne pour Rome et les jeunes années du roi Arthur ; nouveau lieu d'action, nouveau format, nouveau type de narration, qui révèlent aussi la faculté de *Kaamelott* à sans cesse se réinventer et à toujours s'émanciper d'un cadre devenu trop rigide.

Les premières saisons de *Kaamelott* :  
le roi Arthur et la quête du Graal

L'action des premiers livres de *Kaamelott* trouve sa source dans ce que nous appelons communément la « matière de Bretagne », au sein de laquelle figure le cycle arthurien, qui relate les aventures du roi Arthur et des chevaliers de la Table ronde à la recherche du Graal. La légende arthurienne est éminemment plurielle ; il n'existe pas un récit, mais plusieurs, dus aux nombreux auteurs médiévaux qui n'ont eu de cesse, tout au long du Moyen Âge, de réécrire cette histoire et d'en assembler les différentes traditions. Si quelques rares sources mentionnent le roi Arthur à partir du VII<sup>e</sup> siècle déjà, c'est au XII<sup>e</sup> siècle que l'on voit éclore les romans les plus célèbres sur le roi de Bretagne et ses compagnons, sous la plume de Geoffroy de Monmouth, Robert de Boron ou Chrétien de Troyes.

Les personnages et les événements varient ainsi au fil des siècles, mais l'action se déroule toujours en un même lieu – le royaume de Bretagne, qui recouvre l'actuelle Grande-Bretagne ainsi qu'une partie de la Bretagne continentale – et une même époque : la fin du V<sup>e</sup> siècle et le début du VI<sup>e</sup> siècle, alors que les Romains

se sont retirés de l'île de Bretagne, période caractérisée par les «invasions barbares» qui mènent à la chute de l'Empire romain d'Occident.

Si la période et le lieu d'action du cycle arthurien varient peu, le corpus, lui, se présente sous une forme prodigieusement hétéroclite; la structure narrative particulièrement féconde et mobile de la matière arthurienne et ses personnages qui se prêtent facilement aux variations rendent en effet possible cette diversité. Nombre d'auteurs médiévaux ont ainsi repris et réécrit l'histoire d'Arthur, dans un processus qui – comme l'a relevé Anne Besson – fait alors «d'une fiction un mythe»<sup>4</sup>. Si le personnage du roi Arthur «est à l'origine d'une production narrative importante et pérenne, c'est parce qu'il concentre des systèmes d'opposition qui balisent l'imaginaire entre familiarité et nouveauté»<sup>5</sup>. Les auteurs médiévaux les plus connus, tels que Geoffroy de Monmouth ou Chrétien de Troyes, relatent l'histoire d'Arthur au XII<sup>e</sup> siècle; le fond et la forme sont alors séparés par sept siècles. Les récits prennent ainsi une importance toute singulière, puisqu'ils mêlent éléments d'un passé «légendaire» et composants du présent de l'écriture. Il existe donc une relative confusion dans les récits médiévaux qui se réfèrent à Arthur de Bretagne, car s'il a bien vécu au VI<sup>e</sup> siècle, il nous est connu par des textes bien postérieurs qui s'inscrivent dans un temps éloigné, chronologiquement et culturellement, du temps de l'action initiale. L'horizon narratif est alors bien plus celui des chroniqueurs que des chroniqués<sup>6</sup>. Ces deux mondes coexistent aussi complètement dans la série d'Alexandre Astier; Arthur, à l'image des auteurs qui ont relaté son histoire, est présenté comme évoluant dans deux Moyen Âge; un premier, celui des V<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> siècles, marqué par les

4 Anne Besson, «Une histoire infinie: quelques pistes d'explication théorique pour la pérennité d'Arthur», in Anne Besson (éd.), *Le roi Arthur au miroir du temps*, Dinan, Terre de Brume, 2007, p. 6.

5 Marie-Manuelle Da Silva, «La série télévisée *Kaamelott* ou la matière arthurienne revisitée», *Carnets. Revue électronique d'études françaises*, automne/hiver 2009, p. 314.

6 Nicolas Truffinet, *Kaamelott ou la quête du savoir*, Paris, Vendémiaire, 2014, p. 72.

invasions barbares et le déclin de l'Empire romain et un second, bien plus tardif, celui des châteaux, des chevaliers et de l'amour courtois.

Entre histoire et fiction, passé  
et modernité : éloge du décalage

La force de *Kaamelott* réside dans la capacité de son écriture à se saisir d'éléments attestés par les sources littéraires et historiques et d'en offrir une version détournée. Par une subtile relecture du patrimoine médiéval, Alexandre Astier propose alors une lecture à deux niveaux : les amateurs rient du comique des dialogues et des relations entre personnages ; les initiés, eux, pourront y percevoir des références à certains textes médiévaux précis. Ce rapport aiguisé aux sources fait de *Kaamelott* une série à visée parodique et non pas seulement humoristique puisqu'en effet, tout projet de parodisation implique un appui sur un texte existant, qui se trouve détourné pour être inscrit dans un registre ludique ; c'est alors le fait que la série « se fonde sur des substrats solides et divers qui permettent à l'entreprise parodique de réussir »<sup>7</sup>. Plus qu'une série comique, donc, *Kaamelott* se donne à voir comme un réel exercice de détournement et de déconstruction du corpus de textes et de traditions qui portent la légende du roi Arthur et de ses compagnons. Le fond thématique et les personnages de la série correspondent à une réalité littéraire médiévale ; l'entreprise parodique souligne, par inversion, les traits principaux des protagonistes du cycle arthurien pour nous permettre d'en rire. C'est donc une parodie intellectualisée et finement référencée que propose Alexandre Astier, laquelle suppose une connaissance subtile de l'histoire, de l'histoire de la littérature et de ses documents.

7 Hélène Bouget, « Chevalerie en péril. Parodie et déconstruction des héros arthuriens dans *Kaamelott* », in Séverine Abiker et al., *Eidôlon. Le Moyen Âge en Jeu*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2009, p. 2.

## Du symbolique au prosaïque : l'exemple de la Table ronde

En ce sens, l'exemple de la Table ronde est particulièrement parlant. Dans le *Roman de Brut*, texte du milieu du XII<sup>e</sup> siècle, voilà ce que Wace, son auteur, nous dit sur la table ronde :

C'est pour les nobles preux seigneurs qui l'entouraient et qui tous se croyaient meilleurs les uns que les autres — et l'on aurait eu bien du mal à désigner le pire — qu'Arthur fit la Table ronde, cette table sur laquelle les Bretons racontent tant de fables. C'est là que prenaient place, dans la plus parfaite égalité, les nobles seigneurs. Ils siégeaient autour de la Table dans l'égalité la plus parfaite, et c'est dans la plus parfaite égalité qu'ils étaient servis. Aucun d'eux ne pouvait se vanter d'être mieux placé que son égal : tous siégeaient aux places d'honneur, aucun ne se trouvait relégué à l'écart<sup>8</sup>.

Cette légende autour de la Table ronde donne lieu, dans *Kaamelott*, à un épisode savoureux relatant la livraison de la table par son artisan, Breccan :

LÉODAGAN. – Qu'est-ce que c'est que cette lubie de vous faire construire une table ?

PERCEVAL. – D'autant qu'y en a déjà une dans la salle à manger !

ARTHUR. – Là, c'est une table ronde. Pour que les chevaliers de Bretagne se réunissent autour. De toute façon, autant vous y faire, parce qu'à partir de maintenant, on va s'appeler « les chevaliers de la Table ronde ».

PERCEVAL. – Les chevaliers de la Table ronde ?

LÉODAGAN. – Encore une chance qu'on se soit pas fait construire un buffet à vaisselle !

8 *La geste du roi Arthur : selon le « Roman de Brut » de Wace et l'« Historia Regum Britanniae » de Geoffroy de Monmouth*, éd. et trad. Emmanuèle Baumgartner, Ian Short, Paris, Union générale d'éditions, 1993, p. 81-82.



La table de Breccan (Livre 1, épisode 3)

### *Plus tard*

ARTHUR. – Non, non elle est bien (en regardant la table). Elle est bien. Pfff... elle est bien, mais je voyais de la pierre, moi.

BRECCAN. – Sire, on en a déjà parlé de la pierre! Je peux pas monter une pierre d'une toise et demie dans un escalier à colimaçon! Eh, je suis pas magicien!

BOHORT. – C'est pas désagréable, le bois...

BRECCAN. – D'autant que là, je vous ai mis de la qualité! Mettons pour un banquet, bon, si y a cinq ou six dames qui veulent un petit peu baguenauder là-dessus, elle bougera pas!

ARTHUR. – Non, non, mais c'est pas tellement l'ambiance...

BRECCAN. – Oh ben ça, après, moi pour le détail, je sais pas...

PERCEVAL. – C'est pas tant le bois qui me dérange, moi. C'est plutôt le cuir.

KARADOC. – Ça fait un petit peu atelier de cousette.

ARTHUR. – Eh ouais, ouais, ouais... Eh ouais, c'est pas faux.

BRECCAN. – Le cuir, ça restera toujours le cuir. Le cuir, ça traverse les âges, les frontières, les modes. D'autant que là, je vous ai pas mis de la vache moisie, attention! C'est de la tannerie de luxe! Assemblée au crochet de six. Y a des heures de main-d'œuvre derrière!

(...)

BRECCAN. – Mais... sans être indiscret... Si vous y mangez pas, que vous y écrivez pas, et que vous dansez pas dessus, pourquoi vous avez besoin d'une telle tablee?

ARTHUR. – C'est un peu compliqué...

BOHORT. – Heu... Sire Arthur a eu une révélation de la Dame du Lac. Elle lui a ordonné la construction d'une table légendaire autour de laquelle il devrait réunir les chevaliers de Bretagne pour organiser la quête du Graal!

(...)

BRECCAN. – Ben dis donc, la quête du... um.

KARADOC. – C'est... heu, c'est un peu compliqué...

PERCEVAL. – Vous binez pas... Même nous, on n'a pas tout compris<sup>9</sup>!

Les valeurs d'égalité et de prestige décrites par Wace semblent bien loin des esprits des personnages de *Kaamelott*; nous assistons ici à la construction de la table et aux questions strictement matérielles que posent sa forme et son utilisation, tranchant fortement avec son rôle illustre dans la quête du Graal. Profondément démythifiée, la table est présentée avant tout comme une construction concrète, matérielle; *Kaamelott* parvient ainsi à déplacer la table du symbolique au prosaïque et questionne la notion « d'utilité » de l'objet.

L'extrait dévoile aussi l'ignorance des futurs chevaliers, qui ne saisissent pas eux-mêmes l'importance de la table ni celle du Graal, ce qui ne manque pas de susciter le rire du spectateur. À la fin de l'épisode, le roi Arthur confie en effet à la Dame du Lac ses doutes concernant la compréhension, par les chevaliers, de la quête du Graal et des difficultés de ces derniers à se représenter l'objet en lui-même. Subtilement, Alexandre Astier fait référence ici aussi aux nombreux débats qui se construisent, au fil des siècles, sur la nature du Graal. Car finalement qu'est-ce que le Graal? Une pierre

9 « La table de Breccan » (Livre I, épisode 3).

miraculeuse comme chez Wolfram d'Eschenbach<sup>10</sup>, ou un vase contenant le sang du Christ comme le décrit Robert de Boron<sup>11</sup>? Comme le dénote l'acception contemporaine du terme « Graal », qui en vient à signifier l'objet – non clairement identifié – d'une longue quête, les chevaliers de *Kaamelott* ne semblent pas, eux non plus, en mesure de mettre une forme sur le mot :

BOHORT. – Nous sommes d'accord pour dire que depuis le début de cette quête, nous sommes à la recherche d'un vase ou d'une coupe, n'est-ce pas?

ARTHUR. – Oui.

BOHORT. – Et bien d'après mes derniers renseignements, il serait tout à fait possible que le Graal ne soit ni un vase, ni une coupe, mais... un récipient.

ARTHUR. – Ça fait plaisir de voir que ça avance.

(...)

BOHORT. – J'ai l'impression que vous ne saisissez pas la nuance.

(...)

BOHORT. – Non mais je vous assure! Vous auriez vu le vieil homme mystérieux qui m'a donné ces indications. Il a fait ce geste (Bohort mime un récipient) et il a dit: « Méfie-toi, le Graal est un récipient ».

KARADOC. – Du coup, ce serait un genre de saladier.

(...)

PERCEVAL. – À ce moment-là, moi aussi j'ai des pistes. Y'a un an au pays de Galles, y a un type tout bizarre qui vient me voir (...). Y me dit oui tatati tatata, le Graal, en fait, c'est une pierre incandescente.

ARTHUR. – Quoi? Mais vous nous avez jamais parlé de ça!

PERCEVAL. – Bah non.

ARTHUR. – Mais pourquoi?

10 Wolfram von Eschenbach, *Parzifal*, trad. Danielle Buschinger et Jean-Marc Pastré, Paris, Honoré Champion, 2010, p. 326.

11 Robert de Boron, *Le roman du Graal*, éd. Bernard Cerquiglini, Paris, Union générale d'éditions, 1981, p. 24-25.

PERCEVAL. – Bah déjà parce qu'à l'époque, je savais pas ce que ça voulait dire incandescente<sup>12</sup>.

Les différentes versions rendent l'objet hermétique à toute définition figée. Il est aussi difficile d'accès pour les chevaliers de *Kaamelott* que pour les historiens et philologues modernes; la série se joue avec subtilité de ce véritable mystère épistémologique<sup>13</sup>.

### Rire de l'histoire : la fin de l'Empire romain

Outre les sources littéraires, *Kaamelott* s'appuie aussi sur des éléments historiques attestés par certaines sources médiévales et construit ensuite une trame comique autour de ces éléments. La chute de l'Empire romain – qui sert de cadre temporel à l'action de la série – constitue par exemple l'un des jalons historiques dont la série s'inspire. Au VI<sup>e</sup> siècle, l'historien byzantin Procope de Césarée relate ainsi le déclin des forces romaines :

Je raconterai maintenant les guerres qu'ils ont faites contre les Goths, après néanmoins que j'aurai remarqué ce qui était arrivé dès auparavant à ces peuples dans l'Italie. Pendant que Zénon jouissait de l'Empire d'Orient, Auguste, que les Romains appelaient Augustule, à cause de son bas âge, possédait celui d'Occident, qui était gouverné avec une rare prudence par son père Oreste. Les Romains avaient fait alliance un peu auparavant avec les Scirres, les Alains et d'autres Goths, depuis les pertes qu'ils avaient souffertes par les violences d'Alaric et d'Attila, desquelles j'ai parlé dans les livres précédents. Il est certain que plus la puissance de ces Barbares s'était accrue, plus aussi la dignité de l'Empire avait été avilie, et plus la liberté des Romains avait été opprimée, sous

12 «En forme de Graal» (Livre I, épisode 18).

13 Bouget, «Chevalerie en péril», art. cit., p. 6.

l'apparence de l'alliance de ces étrangers. Ils contraignirent les Romains à faire beaucoup de choses qui n'étaient guère conformes à leur inclination, et ils montèrent un si grand excès d'impudence, que de demander le partage des terres de l'Italie, et de massacrer Oreste, parce qu'il leur en refusait le tiers<sup>14</sup>.

Ce contexte particulier donne naissance, dans la série, à un épisode se moquant gentiment du déni des Romains, qui – au travers du personnage du centurion Caius Camillus – sont présentés comme refusant de reconnaître les difficultés rencontrées par l'Empire :

CAIUS. – Non mais pour la guerre, vous vous défendez, là-dessus je dis rien, mais alors pour la bouffe... vous devriez venir au moins une fois à Rome pour voir comment on fait, hein.

LÉODAGAN. – Ouais bah partez devant, on vous suit.

CAIUS. – Non mais l'prenez pas mal.

ARTHUR. – Non mais pour la bouffe, vous êtes peut-être forts, mais pour la politesse, pardon hein... On vous invite à table et vous critiquez.

CAIUS. – On m'invite, on m'invite... j'suis censé occuper le pays, normalement j'ai pas besoin qu'on m'invite.

ARTHUR. – Occuper le pays? Non mais vous y croyez encore à ça?

LÉODAGAN. – Je vais vous asseoir sur une catapulte, je suis sûr qu'en visant le Colisée, j'ai mes chances.

ARTHUR. – C'est fini Rome! Terminé, tout le monde le sait.

LÉODAGAN. – Comment il s'appelle votre empereur, là, déjà?

CAIUS. – Romulus Augustus.

LÉODAGAN. – Ah c'est ça ouais et quel âge il a?

CAIUS. – Onze ans et demi.

LÉODAGAN. – Ah vous parlez d'une super puissance!

CAIUS. – Non mais il est vachement mature pour son âge hein...

14 Procope de Césarée, *Histoire des Goths*, éd. Janick Auberger, trad. Denis Roques, t. I, Paris, Les Belles Lettres, 2015, p. 31-32.



*Le dernier empereur* (Livre I, épisode 56)

*Plus tard*

CAIUS. – Et les aqueducs, c'est vous qui les avez faits, les aqueducs peut-être?

ARTHUR. – Ah là là, vous allez pas nous les sortir à chaque fois, vos aqueducs!

CAIUS. – N'empêche que chez nous on sait construire, les aqueducs c'est quand même un p'tit peu plus classe que vos murs en merde séchée... 'Fin je dis ça, j'dis tout hein.

LÉODAGAN. – Non mais eh Kaamelott, c'est d'la merde séchée peut-être?

CAIUS. – Heu non Kaamelott... c'est vrai que c'est pas mal foutu...

ARTHUR. – Pas mal foutu? Tout en pierres d'Irlande!

LÉODAGAN. – Une merveille!

CAIUS. – Oh c'est tout carré, y'a pas une colonne, quand on veut faire un p'tit peu cossu, deux trois colonnes c'est pas bien compliqué, hein? Ça mitonne!

ARTHUR. – Les colonnes, c'est les machins que vous avez piqués aux Grecs, non<sup>15</sup>?

15 «Le dernier empereur» (Livre I, épisode 56).

Les personnages d'Arthur et de Léodagan confrontent ici Caius Camillus à l'état de Rome en le provoquant notamment sur l'âge de l'empereur. Si l'ostensible obstination du Romain fait sourire, l'épisode questionne, de manière plus générale, ce jalon historique – aussi fondamental qu'il est fantasmé – de la chute de l'Empire. Le dialogue entre les trois personnages permet aussi de mettre à jour, subtilement, la question de la différence de culture entre Romains et peuples fédérés, qui sont tout à la fois « alliés » et étrangers dans leurs pratiques culturelles. Nous ne manquons pas de souligner, par ailleurs, l'adroit clin d'œil à la rivalité bien connue entre l'héritage grec et la culture romaine, et la mention de l'influence du premier sur la seconde ; ce bref échange met donc au jour plusieurs réflexions historiques et historiographiques sur la question de l'échange et de la transmission.

### Perceval : un personnage ambigu

Le dialogue entre *Kaamelott* et les sources médiévales trouve certainement sa plus subtile manifestation au travers du personnage de Perceval. Protagoniste substantiel de la légende arthurienne, il l'est aussi dans la série, et le traitement qu'en propose *Kaamelott* dévoile une réelle connaissance des textes et de l'histoire littéraire, présumé indispensable au détournement parodique du patrimoine médiéval. La série d'Alexandre Astier réécrit l'histoire de Perceval, redessine les contours du personnage, tout en s'inspirant largement du portrait qu'en livre Chrétien de Troyes dans son roman *Perceval ou le conte du Graal*, premier texte consacré spécifiquement au personnage. L'auteur du XII<sup>e</sup> siècle dresse le portrait d'un personnage naïf, ignorant ; le *Conte du Graal* prend alors la forme « d'un parcours initiatique où Perceval acquiert une élévation

chevaleresque, amoureuse et spirituelle»<sup>16</sup>. Les premiers vers du roman de Chrétien de Troyes révèlent en effet le caractère profondément ignorant de Perceval, qui pose au chevalier qu'il rencontre de nombreuses questions :

Alors ceux qui étaient restés en arrière  
 s'en vinrent par la charrière  
 au pas, jusqu'à leur seigneur,  
 et sur-le-champ lui disent :  
 – Seigneur, que vous a dit ce Gallois ?  
 – Il n'est pas, Dieu me pardonne,  
 bien dressé à nos usages, répond le seigneur.  
 Il ne répond comme il faut  
 à aucune de mes questions,  
 mais, pour tout ce qu'il voit, demande  
 quel en est le nom et ce qu'on en fait.  
 – Seigneur, sachez sans faute  
 que les Gallois sont tous par nature  
 plus sots que bêtes menées en pâture.  
 celui-ci a tout d'une bête.  
 Il faut être fou pour s'arrêter à lui,  
 à moins de vouloir flâner  
 et perdre son temps en sottises.  
 – Je ne sais pas trop, fait-il. Dieu m'en soit témoin,  
 avant de me remettre en route,  
 je lui dirai tout ce qu'il voudra.  
 Je ne le quitterai pas avant.  
 Et il renouvelle sa demande :  
 – Mon jeune ami, je ne veux pas te fâcher,  
 mais dis-moi au sujet de ces cinq chevaliers

16 Jean Frappier, *Chrétien de Troyes et le mythe du Graal*, Paris, Sedes, 1972; Claire Goumot, «Du Conte du Graal à Kaamelott: Perceval», *Modernités médiévales*, 2012, <https://f.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/2750/files/2015/08/Goumot-Kaamelott.pdf> (consulté le 24 mai 2017).

- et des jeunes filles également,  
si tu les as rencontrés ou vus ».
- Le jeune homme le tenait agrippé  
par le pan du haubert, il le tire à lui :
- Et maintenant dites-moi, cher seigneur,  
qu'est-ce donc que c'est que ce vêtement ?
  - Mon jeune ami, fait-il, tu ne le sais donc pas ?
  - Moi, non.
  - Mon ami, c'est mon haubert,  
il pèse aussi lourd que du fer.
  - Il est de fer ?
  - Tu le vois bien.
  - Là dessus, je n'y connais rien<sup>17</sup>.

Chrétien de Troyes met en lumière l'ingénuité de Perceval, qui n'a de cesse de poser des questions et n'est pas en mesure de répondre à celles qui lui sont posées. Celui qui questionne, au lieu de recevoir une réponse, est assailli de questions.

*Kaamelott* se saisit de cette caractéristique de Perceval pour en livrer sa propre version et se moquer, à son tour, du chevalier, en conservant « le ridicule qui le caractérise chez Chrétien de Troyes, poussé à l'extrême »<sup>18</sup>. Perceval « ne perçoit pas l'au-delà des mots eux-mêmes, il interprète toujours les paroles qui lui sont adressées littéralement, au pied de la lettre »<sup>19</sup>. Dans *Kaamelott*, le personnage ne parvient pas à saisir la finesse du langage ; ses contre sens se multiplient tout au long de la série, et le comique du personnage tient précisément dans ces erreurs répétées. S'il lui est difficile de s'exprimer, c'est avant tout parce qu'il ne parvient pas à appréhender le langage des autres ; la phrase « c'est pas faux », indissociable du Perceval de *Kaamelott*, apparaît alors comme une tentative de

17 Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal ou le Roman de Perceval*, éd. et trad. Charles Méla, Paris, Le Livre de Poche, 1990, p. 41-43.

18 Goumot, « Du Conte du Graal à Kaamelott », art. cit., p. 9.

19 *Ibid.*

chevalier de masquer ses lacunes. Le personnage de la série est donc construit à partir de son portrait littéraire, tout en se trouvant déplacé dans notre langage contemporain<sup>20</sup>.

Un épisode de *Kaamelott* joue par ailleurs sur une des spécificités de Perceval, qui, comme l'avait écrit Chrétien de Troyes, ne connaît pas son propre nom jusqu'à ce qu'il en reçoive l'inspiration, tard dans le roman, alors qu'il s'entretient avec une demoiselle rencontrée dans la forêt :

– Quel est votre nom, mon ami ?  
 Et lui, qui ne savait pas son nom  
 En a l'inspiration et il dit  
 Que Perceval le Gallois est nom,  
 Sans savoir s'il dit vrai ou non.  
 Mais il a dit vrai, sans le savoir<sup>21</sup>.

L'épisode du «chevalier mystère»<sup>22</sup> s'inspire précisément de ce moment littéraire ; autour de la Table ronde, les chevaliers débattent d'un chevalier dont tout le monde parle, Provençal le Gaulois. Au fil de la conversation, tous se rendent compte qu'il s'agit en réalité de Perceval, qui se trompe de façon récurrente lorsqu'il doit donner son nom :

BLAISE. – Aujourd'hui, il est question de... tenter d'éclaircir le mystère du chevalier de Provence.  
 LÉODAGAN. – Le chevalier de Provence ? C'est qui, celui-là ?  
 BLAISE. – Personne n'est au courant ?  
 ARTHUR. – Si, si. Si, si. J'en ai entendu parler, moi.

*Plus tard*

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>21</sup> Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal*, *op. cit.*, p. 261.

<sup>22</sup> «Le chevalier mystère» (Livre I, épisode 4).

ARTHUR. – Le problème, c'est que si ce type commence à faire vraiment parler de lui il va falloir qu'on lui fasse une place à la Table ronde!

LÉODAGAN. – Encore! Ben y a que huit places! On est déjà une douzaine!

LANCELOT. – Mais arrêtez avec votre chevalier gaulois! Je vous dis que c'est des conneries!

GALESSIN. – Faudrait sérieusement penser à agrandir la table...

(...)

BOHORT. – De toute façon, le chevalier de Provence, il faudrait déjà mettre la main dessus!

LÉODAGAN. – Mais... C'est le chevalier de Provence ou le chevalier gaulois? Faudrait savoir!

(...)

GALESSIN. – Ça dépend des sources, mais je crois bien que c'est un chevalier de Provence.

BLAISE. – Heu... très exactement, c'est « Provençal le Gaulois ».

PERCEVAL. – Ben non, c'est moi ça!

ARTHUR. – Comment ça, c'est vous?

PERCEVAL. – Ben je suis pas mystérieux moi! Je suis même pas solitaire! Alors...

ARTHUR. – Mais qu'est-ce que vous nous chantez? Vous êtes pas gaulois que je sache!

PERCEVAL. – Mais je sais pas ce qu'il vous faut! Je suis de Caerdydd!

BOHORT. – Mais c'est au pays de Galles, Caerdydd! Vous êtes gallois.

PERCEVAL. – C'est bien ce que je dis! Provençal le Gaulois... le Gallois... Ouais je vois ce que vous voulez dire...

BOHORT. – Vous êtes pas gaulois.

PERCEVAL. – Ouais... Ouais j'me suis gouré.

ARTHUR. – Sans vouloir abuser... Il me semble pas que vous soyez provençal non plus...

PERCEVAL. – Non Provençal c'est mon nom.

BOHORT. – Perceval.

PERCEVAL. – Perceval, ouais. Qu'est-ce que j'ai dit?

BOHORT. – Provençal.

PERCEVAL. – Non, non. Perceval. Je me suis gouré.

*Plus tard*

PERCEVAL. – Ben quoi? C'est pas si grave que ça!

ARTHUR. – Pas foutu de savoir son nom!

(...)

PERCEVAL. – N'empêche que tout le monde parle de moi! C'est quand même un signe!

ARTHUR. – Perceval le Gallois, en tout cas, tout le monde s'accorde à dire que c'est une tanche, et ça, c'est pas une légende!

BOHORT. – Oui, mais Provençal le Gaulois a une excellente réputation, sire!

Cet épisode, qui s'inspire de la découverte du nom de Perceval, dessine aussi, en filigrane, le portrait d'un « autre » Perceval, réputé pour sa vaillance et ses faits d'armes. Nous touchons ici à toute l'ambiguïté du personnage littéraire, qui, naïf et ignorant au début du roman, est avant tout un homme promis à un destin hors du commun, comme une jeune fille le lui annonce :

Jeune homme, si tu vis tout ton temps, mon cœur me fait croire et penser que dans le monde entier, il n'y aura pas, on n'y verra pas, on n'y saura pas de meilleur chevalier que toi<sup>23</sup>.

Reprise dans *Kaamelott*, cette ambivalence du personnage de Perceval s'illustre notamment dans les révélations que fait la Dame du Lac au roi Arthur quant à la destinée extraordinaire du chevalier :

LA DAME DU LAC. – Vous savez que l'un d'entre eux a une destinée tout à fait exceptionnelle, par exemple...

(...)

ARTHUR. – Vous êtes sûr qu'ils ont une destinée exceptionnelle, ceux-là?

(...)

<sup>23</sup> Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal*, *op. cit.*, p. 93.

LA DAME DU LAC. – Attendez... Celui avec les beaux yeux bleus là, très gros potentiel!

ARTHUR. – Perceval? Vous vous foutez de moi?

(...)

LA DAME DU LAC. – Perceval de Galles, c'est ça?

ARTHUR. – Ouais... Eh ben?

LA DAME DU LAC. – Dans vingt siècles, on en parle encore<sup>24</sup>!

Perceval est donc tout à la fois héros et anti-héros; cette tension est particulièrement bien rendue dans la série qui sème, au fil des épisodes, des indices sur la destinée du chevalier que les autres personnages – et Perceval lui-même – ne parviennent pas à concevoir. Marque, par ailleurs, de la subtilité de l'écriture de *Kaamelott*, l'autoréflexivité sous-tendue par l'exclamation de la Dame du Lac, «dans vingt siècles on en parle encore», qui fait autant référence au succès et à la postérité du personnage littéraire qu'au moment même de l'énonciation et à Perceval comme figure emblématique de la série. *Kaamelott* se joue donc habilement du paradoxe fondamental du roman de Chrétien de Troyes; bien que n'entrant pas dans la «norme chevaleresque», Perceval est cependant promis à une destinée extraordinaire.

Le Perceval littéraire imprègne ainsi le personnage de *Kaamelott*; le traitement qui est fait du personnage dans la série illustre alors parfaitement la capacité de son écriture à voyager sans cesse entre passé de la diégèse et présent de l'énonciation, entre ce que la série raconte et la manière dont elle choisit de le relater. Les personnages ont beau vivre dans un monde médiéval, ils parlent et agissent comme nous: c'est précisément cet anachronisme qui, particulièrement bien mené, crée alors l'effet comique de la série.

24 «Le sixième sens» (Livre I, épisode 12).

## Kaamelott et la réécriture

Si l'action se déroule au Moyen Âge, les personnages sont, eux, très contemporains et animés par des préoccupations intemporelles. Le but premier d'Alexandre Astier est bien de livrer de ses personnages une vision qui peut parler à chacun de nous; il l'explique d'ailleurs lui-même en parlant de l'homme qui se cache derrière chaque grand personnage :

(...) où est son portrait? Celui où il est représenté se levant le matin, empâté, dépeigné, la langue encore chargée des excès de la veille? Et celui où il rigole, tout simplement, où est-il? (...) nous ne saurons jamais<sup>25</sup>.

Cette quête d'«humanité» suppose alors une contemporanéisation des personnages et des problématiques qu'ils rencontrent; la série poursuit donc en cela le mélange des temporalités présent, déjà, dans la littérature arthurienne. Alors que les auteurs médiévaux mêlaient éléments du passé et composants de leur époque, Alexandre Astier ajoute quant à lui «un troisième volet à ce diptyque: l'humour, les idées et les mœurs de la France, et plus généralement de l'Occident, à l'orée du XXI<sup>e</sup> siècle»<sup>26</sup>. Ainsi, la série s'inscrit-elle finalement dans la continuité des auteurs médiévaux, en cela que l'œuvre se présente sous la forme d'une réécriture imprégnée de contemporanéité, répondant aux attentes de l'espace qui la reçoit.

À l'image du père Blaise qui retranscrit la légende de Perceval<sup>27</sup>, *Kaamelott* produit donc un véritable discours sur le passé et sa réécriture. *Kaamelott* est-elle, alors, une série historique? Si elle ne constitue pas bien entendu un manuel d'histoire médiévale et

25 Alexandre Astier, «Avant-propos» in Eric Le Nabour, *Kaamelott, au cœur du Moyen Âge*, Paris, Perrin, 2007, p. 1-2.

26 Martin Aurell, «Préface», in Le Nabour, *Kaamelott, op. cit.*, p. 22.

27 «Enlumines» (Livre I, épisode 51).

qu'elle n'a pas de visée documentaire, elle entretient cependant un rapport capital avec l'histoire. La série fait naître un lien entre nous et notre passé; elle suscite l'intérêt du grand public pour l'histoire, son héritage historique et littéraire. *Kaamelott* met l'histoire en mouvement en faisant appel à ces sources qui constituent notre patrimoine; en les détournant subtilement pour nous permettre d'en rire, elle entraîne leur redécouverte et interroge notre rapport au passé. La série fait par ailleurs elle-même « acte » d'histoire. Elle constitue un jalon de l'histoire de la fiction télévisuelle et de ses mutations; elle s'érige, de surcroît, en « source » historique, rajoutant sa pierre à l'édifice de la légende arthurienne, comme le vise d'ailleurs Alexandre Astier :

Je pense que je pose ma petite pierre à Arthur. J'essaye de fournir ma version, terne, plate et sans noblesse (...) d'Arthur<sup>28</sup>.

La légende arthurienne, par son caractère profondément ouvert et mobile, est donc prête à accueillir relectures, réécritures et réadaptations, en cela qu'elle constitue aussi « une médiévitité fantasmée ne cessant de ressurgir dans l'histoire culturelle, comme si son reflet demeurerait suffisamment flou pour que l'on ait pu y projeter les idéologies et les esthétiques les plus diverses »<sup>29</sup>. La matière arthurienne traverse les siècles et se fait le témoin des époques qu'elle sillonne. Le Moyen Âge, sans cesse réactualisé, dévoile ainsi sa puissance créatrice; *Kaamelott*, poursuivant ce mouvement créateur, en constitue une vivante illustration.

28 Alexandre Astier, propos recueillis dans le cadre du documentaire de Christophe Chabert, « Aux sources de *Kaamelott* » (CALT production, 2006).

29 Besson, *Le roi Arthur*, *op. cit.*, p. 6.



Nicolas Meylan

**Vikings,**  
*entre histoire*  
*et mythe*

Au cœur de la série canado-irlandaise *Vikings* se cache un paradoxe. Créée et écrite par Michael Hirst et diffusée depuis 2013 (cinq saisons pour l'instant) sur la chaîne de télévision *The History Channel*, la série se propose de raconter l'histoire d'un roi scandinave, Ragnarr Loðbrók, qui avec ses Vikings attaqua Paris en 845. Or, pour restituer cette histoire, Hirst a dû s'appuyer non pas sur des sources historiques (à part quelques vagues mentions dans des annales médiévales), mais sur des mythes. Paradoxe, car comment reconstituer ce qui s'est vraiment passé au moyen de mythes, ces récits qui se définissent par la présence d'acteurs non humains, qui prétendent parler du temps inaccessible des origines et qui, par là même, se disqualifient en tant que sources pour l'histoire? Le discours historique, d'ailleurs, ne se définit-il pas justement par son opposition avec le mythe<sup>1</sup>? Ces questions prennent une dimension tout à fait particulière dans la série, puisqu'elle propose une reconstruction de la religion des Scandinaves du VIII<sup>e</sup> siècle. En effet, en plaçant au cœur de celle-ci la mythologie, Hirst a pris le parti d'utiliser des mythes pour parler de mythes. Mais ce choix, du point de vue de l'historien, est loin d'être aussi évident qu'il y paraît au premier coup d'œil.

1 En plus d'avoir disposé des faveurs du sens commun, cette opposition a longtemps été entérinée par un découpage disciplinaire entre histoire et anthropologie, la seconde étant appelée à travailler sur les peuples dits «sans histoire», mais supposés posséder une surabondance de mythes. On notera ici la portée polémique du terme «mythe», et cela depuis Platon. Voir à ce sujet Bruce Lincoln, *Theorizing Myth: Narrative, Ideology, and Scholarship*, Chicago, University of Chicago Press, 1999, p. 19-43; Russell McCutcheon, «Myth», in Id., *A Modest Proposal on Method: Essaying the Study of Religion*, Leiden, Brill, 2015, p. 52-71.

## Reconstruire la religion de la Scandinavie préchrétienne

Qu'est-ce qu'un mythe? La réponse la plus commune, et c'est celle que fournit Hirst dans *Vikings*, est qu'il s'agit d'une histoire sur les dieux<sup>2</sup>. Ainsi conceptualisés, les récits dits mythiques seraient mobilisables en vue d'éclairer les représentations des anciennes religions polythéistes. Ils regorgent en effet d'informations sur ces personnages que notre culture met si naturellement au cœur de nos définitions de la religion. De fait, il arrive qu'on les intègre à de très rigoureuses discussions, et ce d'autant plus volontiers que l'on dispose, comme c'est le cas par exemple pour la Grèce et la Rome antiques, d'autres types de sources (épigraphiques, juridiques, etc.) qui permettent une évaluation critique de ce que rapportent les mythes. En ce qui concerne le monde dans lequel évolue Ragnarr Loðbrók, le héros de la série *Vikings*, la situation documentaire est toutefois considérablement plus délicate. Il faut en effet le dire sans ambages, l'état des sources permettant de jeter quelques lumières sur ce VIII<sup>e</sup> siècle scandinave est extrêmement mauvais. Quelques pauvres inscriptions runiques – d'ailleurs difficiles à interpréter –, des trouvailles archéologiques elles aussi peu loquaces, aucun texte en langue vernaculaire de quelque envergure. On comprendra dès lors que dans de telles circonstances, reconstituer la religion de Ragnarr, de Floki, du roi Horik et des autres héros et héroïnes de notre série relève de la gageure.

Or, cette gageure, *Vikings* l'a relevée. La religion polythéiste, qui est manifestement définie par la série comme « croyance en des êtres surhumains », y est omniprésente. Les Vikings ne cessent d'invoquer leurs dieux, Thor et Odin notamment, de leur offrir des dons en sacrifice, y compris de la chair humaine ; on leur demande protection et aide, on craint leur colère aussi. Pour ce faire, Michael

2 Le pluriel « dieux » est ici significatif ; il marque une opposition entre la supposée fausseté du polythéisme et la « vérité » du christianisme monothéiste, qui qualifie ses récits d'histoire sainte et non de mythe.



Ragnarr Loðbrók

Hirst – créateur et scénariste de la série, qui n'en est pas à son premier essai en matière de série historique<sup>3</sup> – a dû aller chercher des informations dans deux types de sources, auxquelles on ne

3 Hirst était le scénariste et créateur de la série *The Tudors* (2007-2010) et a collaboré aux *Borgias* pour la chaîne Showtime (2010-2013). Il travaille actuellement sur plusieurs projets d'adaptation historique, dont des longs métrages sur la bataille d'Azincourt et sur la reine Mary Stuart. [https://en.wikipedia.org/wiki/Michael\\_Hirst\\_\(writer\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Michael_Hirst_(writer)) (consulté le 15 mai 2017).

manquera pas d'ajouter une bonne dose de licence poétique. Hirst lui-même l'avoue dans un entretien accordé à Tom Gilbert du *New York Times* le 22 février 2013: «J'ai dû tout particulièrement prendre des libertés avec *Vikings*, car personne ne sait ce qui s'est passé au Moyen Âge [*Dark Ages*]... Nous voulons que les gens regardent la série. Un regard historique sur les Vikings toucherait des centaines, voire des milliers de spectateurs. Nous voulons atteindre des millions».

Le premier type de sources mobilisé par Hirst consiste en des textes rédigés par des auteurs n'appartenant pas à la culture polythéiste scandinave. Nous disposons ainsi de textes antiques (par exemple Tacite ou Jordanès), arabes (Ibn Faqlān, IX<sup>e</sup> siècle) ou encore chrétiens qui, malheureusement, sont au mieux ethnocentriques et, au pire, franchement polémiques. Ainsi, derrière l'impressionnante scène de sacrifice humain qui intervient lors de l'avant-dernier épisode de la première saison de *Vikings*, se trouve le «témoignage» d'un clerc, Adam de Brême, qui n'a jamais mis les pieds en Scandinavie et qui charge sa description du temple d'Uppsala de tous les poncifs anti-païens de la littérature hagiographique chrétienne: une source qu'il convient par conséquent de considérer avec quelques précautions<sup>4</sup>.

Deuxièmement, *Vikings* utilise des textes que nous qualifions de mythes, rédigés en langue vernaculaire (le vieux norrois ou vieil islandais) au Moyen Âge par des Scandinaves. En effet, de nombreux récits racontant les aventures des dieux préchrétiens du Nord sont parvenus jusqu'à nous. Ils permettent de broser le portrait d'un panthéon riche et varié, et donnent un aperçu de la personnalité des différents dieux et de leurs adversaires, les géants ou plutôt les *jötnar* (singulier: *jötunn*). D'un point de vue de méthode, il faut admettre que bon nombre de savants qui travaillent à restituer la

4 Adam de Brême, *Histoire des archevêques de Hambourg: avec une description des îles du Nord*, éd. et trad. Jean-Baptiste Brunet-Jailly, Paris, Gallimard, 1998, p. 216-217.

religion de la préhistoire scandinave ne procèdent pas très différemment, sur ce point, que les concepteurs de la série<sup>5</sup>.

C'est ainsi que parmi les sources mobilisées par Michael Hirst et ses collaborateurs pour recréer la religion des Vikings, figure en premier lieu l'*Edda*, un traité de poésie scandinave rédigé par l'Islandais Snorri Sturluson (1178-1241). Comme l'objet de son traité – la poésie scaldique – mobilise volontiers des images mythiques, Snorri a décidé de consacrer à une description systématisée de la mythologie préchrétienne une section de son *Edda* (la *Gylfaginning*)<sup>6</sup>, dans laquelle il arrange son matériel selon une trame chronologique allant de la création du monde à sa destruction (le *ragnarøkkr*, le fameux crépuscule des dieux). Nos scénaristes ont par exemple trouvé dans ce recueil des renseignements sur différents personnages surhumains, que ce soit le dieu Thor (régulièrement invoqué par Ragnarr et ses compagnons) ou encore les Valkyries – ces femmes venant sur les champs de bataille pour emporter en *Valhöll*, le palais d'Odin, les guerriers tombés au combat – que l'on aperçoit dans la toute première scène de la série. Une autre source mythologique importante utilisée par la série est l'*Edda poétique*<sup>7</sup>. Ce recueil de poèmes portant sur divers membres du panthéon a notamment fourni à la série son portrait d'Odin, le chef des *Æsir*<sup>8</sup> : borgne, âgé, portant une longue barbe grise, un chapeau à larges bords et armé d'une lance. Mais la série ne se contente

5 Voir par exemple Georges Dumézil, *Mythes et dieux des Germains. Essai d'interprétation comparative*, Paris, Leroux, 1939 ; Gabriel Turville-Petre, *Myth and Religion of the North: The Religion of Ancient Scandinavia*, New York, Holt Rinehart and Winston, 1964 ; Jan de Vries, *Altgermanische Religionsgeschichte*, Berlin, De Gruyter, 1970 ; Régis Boyer, *Yggdrasill. La religion des anciens Scandinaves*, Paris, Payot, 1981.

6 François-Xavier Dillmann fournit une excellente traduction des parties mythologiques de l'*Edda*. Snorri Sturluson, *L'Edda. Récits de mythologie nordique*, Paris, Gallimard, 2011.

7 À ne pas confondre avec l'*Edda* de Snorri, souvent dite *en prose*. Si l'*Edda* de Snorri est un traité de poésie, l'*Edda poétique*, un titre attribué à l'époque moderne, désigne le contenu d'un manuscrit médiéval présentant trente et un poèmes traitant de dieux et de héros. Pour une traduction française, voir Régis Boyer, *L'Edda poétique*, Paris, Fayard, 1992.

8 Áss, pluriel *Æsir*, est un terme général signifiant dieu, mais qui peut également faire référence à une famille de dieux distincte des *Vanir* (eux aussi inclus dans le panthéon) et de leurs ennemis les géants (*jötnar*).

pas d'emprunter à ces sources des descriptions d'êtres surhumains; elle met en scène des mythes. Ainsi, plusieurs personnages en racontent: l'épouse de Floki récite le mythe de la création (saison 1, épisode 5), le devin du village de Ragnarr relate celui de la fin du monde (saison 1, épisode 6) et l'énigmatique voyageur Harbard conte les aventures de Thor à la cour d'Útgarða-Loki (épisode 3, saison 3), sur lesquelles je reviendrai.

Par ce moyen, la série, qui reste raisonnablement fidèle aux sources mythologiques, dresse une représentation vivante – et divertissante – de l'ancienne religion préchrétienne. Ce faisant, elle manifeste sa prétention à développer un discours historique: une prétention affichée tant par les producteurs – la série a été commandée par une chaîne au nom évocateur: *The History Channel* –, que par les efforts coûteux déployés par la production pour rendre crédible cette reconstitution du Nord européen au VIII<sup>e</sup> siècle. Ce souci du détail va des costumes et des armes jusqu'aux quelques mots de vieil islandais mis dans la bouche des différents personnages. On notera toutefois que ce souci de réalisme peut s'avérer quelque peu trompeur. Si le vieil islandais est indubitablement correct du point de vue grammatical, la série s'avère étonnamment incompétente en ce qui concerne l'onomastique, un domaine pourtant plus accessible. Ainsi, la série présente le nom Loðbrók que porte Ragnarr comme un nom de famille, alors que celui-ci est un surnom que les sources médiévales n'appliquent qu'à Ragnarr. Du reste, les anciennes sociétés scandinaves ne connaissaient pas les noms de famille, utilisant au contraire les patronymes, parfois les matronymes. De même, le choix de prénommer Rollo le frère de Ragnarr a de quoi surprendre, puisque ce prénom n'est autre que la traduction latine du prénom *Hrólf*.<sup>9</sup>

9 François Dontaine, qui s'est intéressé à la vraisemblance de la reconstitution de la culture matérielle par la série, porte un jugement très critique sur *Vikings*, notant que tant les vêtements que les bâtiments sont éloignés des données archéologiques. François Dontaine, «Vikings. Commentaires sur la série télévisée», *Valland*, 6 (2013), p. 12-15; disponible en ligne sur <https://vallandetudesnorroises.wordpress.com/bulletin/> (consulté le 15 mai 2017).



Une reconstruction soignée mais modérément fiable

Or, reconstruire l'histoire religieuse de la Scandinavie du VIII<sup>e</sup> siècle à partir de ce que nous – en l'occurrence, les scénaristes de *Vikings* mais aussi les Scandinavistes – appelons des mythes (le mot n'appartient en effet pas au vocabulaire scandinave), comporte certains risques. Ces derniers sont de deux ordres. Le premier tient à l'âge des sources. Bien qu'elles s'expriment sur des sujets préchrétiens, ces sources elles-mêmes datent pour la plupart du XIII<sup>e</sup> siècle, soit plus de deux siècles après la conversion au christianisme. Snorri, notre plus grand mythographe, rédige son traité dans les années 1220. Que peut-il nous apprendre sur la religion de Ragnarr Loðbrók, de quelque cinq siècles plus ancienne ?

Il y a un deuxième problème. Des historiens des religions ont mis en évidence le fait que ce qui caractérise la catégorie du mythe, plus encore que son objet, c'est sa dimension idéologique<sup>10</sup>. En effet, mythe après mythe, on remarque qu'il est question de valeurs et de hiérarchies certes portées par des figures surhumaines, mais qui s'avèrent, au final, répondre à des intérêts tout ce qu'il y a de

<sup>10</sup> Voir entre autres Lincoln, *Theorizing Myth*, *op. cit.* ; Id., *Politique du paradis. Religion et empire en Perse achéménide*, Genève, Labor et Fides, 2015.

plus humains (par exemple, tel mythe confirmera la prééminence de tel clan ou de telle classe sociale). Ainsi les dieux, les ancêtres et autres personnages mythiques viennent-ils prêter à ces récits (et aux intentions sociopolitiques, éthiques et/ou esthétiques qu'ils véhiculent) leur autorité, elle aussi plus qu'humaine. Or, cette autorité est renforcée par une stratégie nuisible pour l'historien, à savoir la décontextualisation du propos. Le mythe tend à se faire anonyme, à situer sa propre origine hors du temps, hors de l'histoire, pour se prétendre éternellement valide, éternellement digne de confiance. Ces deux éléments – l'époque tardive à laquelle les « mythes » scandinaves ont été mis par écrit et leur propension à masquer les conditions qui ont présidé à leur mise par écrit – rendent dès lors leur utilisation très délicate pour reconstruire la religion de la période viking qui, conventionnellement, va du raid sur le monastère northumbrien de Lindisfarne en 793 à la bataille de Stamford Bridge en 1066.

### Le mythe de Thor et Útgarða-Loki

Pour illustrer ce problème, je vais revenir sur le mythe des aventures de Thor chez Útgarða-Loki, un récit que la série choisit de mettre dans la bouche d'un certain Harbard – un vagabond dont tout laisse à penser qu'il s'agit en fait d'Odin<sup>11</sup> – alors qu'il est reçu par les compagnes des Vikings en leur absence. Ce faisant, j'aimerais montrer que loin de représenter, comme le voudraient les scénaristes de *Vikings* et certains savants, une fenêtre sur la religion immémoriale de Ragnarr et autres Vikings, ce récit se révèle être le fruit de son époque. Pour ce faire, je me pencherai non seulement sur le récit en lui-même, mais également sur le cadre narratif qui l'entoure, ainsi que le contexte sociopolitique dans lequel il a été mis par écrit. En

11 Par exemple, le nom Harbard (vieux norrois *Hárbarðr*) signifie « barbe grise », et est un surnom du dieu utilisé, notamment, par le poème *Hárbarðsljóð* conservé dans le manuscrit de l'*Edda poétique*.



Harbard

d'autres termes, il s'agira de lui rendre sa contingence, son historicité. Notons également que je vais me concentrer sur une variante de ce mythe parmi d'autres. Les variantes en question font d'ailleurs état de différences importantes<sup>12</sup>, une pluralité que la série refuse implicitement dans la mesure où les personnages de la scène, se disputant sur l'identité des protagonistes, finissent par s'accorder sur le fait qu'il y a une version correcte – canonique, dirions-nous – de ce récit.

La variante qui va m'intéresser ici est celle de l'*Edda* de Snorri Sturluson. Voici l'histoire telle que Snorri la raconte<sup>13</sup>. Les dieux Thor et Loki partent à l'aventure vers l'est et, le soir venu, font halte chez des paysans avec lesquels ils partagent leur repas. Suite à une faute du fils de la famille, Þjalfi, Thor se fâche contre les paysans qui ne parviennent à l'apaiser qu'en lui donnant leurs enfants comme esclaves. Avec cet équipage, Thor voyage en direction des

12 Une version évhémérisée est racontée par Saxo Grammaticus, *La Geste des Danois*, trad. Jean-Pierre Troadec, Paris, Gallimard, 1995, p. 377-380.

13 Les paragraphes qui suivent reprennent mon article, «Mythes et politiques insulaires, Sneglu-Halli, Útgardaloki et le roi», in Daniel Barbu, Nicolas Meylan et Youri Volokhine (dir.), *Mondes clos (2). Les îles*, Gollion, Infolio, 2015, p. 212-226.

Jötunheimar (ou « Mondes des géants ») et atteint la grande mer qu'il traverse. Ayant débarqué, ils se retrouvent dans une forêt où ils font la rencontre d'un homme immense qui dit s'appeler Skrímir (ce qui peut se traduire par « vantard ») avec qui ils font un bout de chemin. Mais Thor, le dieu caractérisé par sa force physique, se sent menacé par cet être au corps gigantesque et, durant la nuit, il le frappe par trois fois de son terrible marteau. Indemne, Skrímir requalifie discursivement ses coups, les comparant respectivement à la chute d'une feuille, d'un gland et d'une fiente d'oiseau. Le lendemain, au grand soulagement de Thor, ils se quittent et les dieux prennent la direction d'une forteresse appelée Útgarðr (« enclos extérieur »).

Le château et ses occupants sont eux aussi immenses. Leur roi, Útgarða-Loki, indique que Thor et ses compagnons devront faire preuve de quelque compétence s'ils veulent se joindre à la cour. Si Loki, Þjalfi et Thor proposent des épreuves physiques, il reviendra à Útgarða-Loki d'en énoncer les modalités ainsi que de désigner les concurrents. Loki se mesure ainsi à Logi pour savoir qui mangera le plus vite, Þjalfi affronte au sprint Hugi, puis vient le tour de Thor. Il propose de faire état de ses talents de buveur en tentant de vider une corne d'un trait. Puis Útgarða-Loki lui propose deux épreuves de force : soulever son chat et lutter contre sa vieille nourrice Elli. Malheureusement, nos trois héros échouent tous lamentablement. Le lendemain matin, alors que, penauds, Thor et ses compagnons se préparent à quitter le château, Útgarða-Loki demande au dieu guerrier ce qu'il pense de son expédition et s'il a rencontré des gens plus puissants que lui : « Thor dit qu'il ne nierait pas avoir subi un grand déshonneur lors de leurs démêlés. 'Et de plus, je sais que vous allez dire de moi que je suis faible, et cela ne me plaît guère' »<sup>14</sup>. Útgarða-Loki révèle alors qu'il a trompé Thor. Étant incapable de l'affronter physiquement, il a usé d'un pseudonyme (Skrímir) et d'illusions

14 Snorri Sturluson, *Edda. Prologue and Gylfaginning*, éd. Anthony Faulkes, Londres, Viking Society for Northern Research, 2005, p. 42.

visuelles pour lui apparaître immense et ainsi éviter ses coups de marteau dans la forêt. De même, il a abusé les sens de Thor et de ses compagnons pendant les épreuves. Celui qu'il a appelé Logi était en fait le Feu (vieil islandais *logi*), Hugi, sa Pensée (vieil islandais *hugi*), la corne à boire contenait en fait la mer tout entière, le chat n'était autre que le serpent cosmique (le *Miðgarðsormr*) et Elli, la Vieillesse (vieil islandais *elli*). À cette confession, Útgarða-Loki ajoute que Thor a en fait accompli des exploits physiques extraordinaires.

Mais ce résumé n'épuise en fait pas le récit que fait Snorri. Ce mythe est en effet encadré par un deuxième récit qui raconte les démêlés d'un roi appelé Gylfi et de trois personnages qui se présentent comme des *Æsir*. Gylfi, impressionné par les pouvoirs que la rumeur prête aux *Æsir*, se rend auprès d'eux et les défie à un concours de sagesse lors duquel il leur pose des questions sur le monde et les dieux, auxquelles les *Æsir* répondent par des « histoires sur les dieux ». Ayant évoqué le sujet des objets magiques, Gylfi semble sauter du coq-à-l'âne en posant la question suivante : « Thor s'est-il retrouvé dans une situation où il était confronté à quelque chose de si puissant ou fort qu'il n'a pas pu le vaincre, que ce soit à cause de la force ou de la magie ? »<sup>15</sup>. Les *Æsir* concèdent qu'ils ont entendu une histoire qui rapporte un échec du dieu fort par excellence. Or, inscrite dans la question de Gylfi et dans tout le mythe qui y répond, se trouve l'opposition entre magie et force physique. Gylfi conclut ainsi que « Útgarða-Loki est extrêmement puissant et il utilise beaucoup la magie et la duperie »<sup>16</sup>. Grâce au récit-cadre, on s'aperçoit que ce « mythe » peut être lu comme une exploration des limites de la force physique et une construction d'un pouvoir alternatif décrit par le texte en termes de magie (*ffjölkyngi*) et de tromperie (*væl*). Ce faisant, on s'éloigne de la série dans

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 43.



La narration par Harbard du mythe de Thor et Útgarða-Loki (saison 3, épisode 3)

laquelle ce mythe fonctionne comme une leçon sur les champs d'action respectifs des deux grands dieux du Nord, Odin et Thor.

On peut toutefois aller plus loin. Qu'est-ce que ce texte entend par magie ? En premier lieu, il s'agit d'un pouvoir qui se comprend par son opposition à la force physique ; la magie, ce n'est pas cette violence que manient les dominants du monde entier. Et si l'*Edda* n'offre pas de définition ni de condamnation explicite de la magie, elle note toutefois à plusieurs reprises que la magie met en jeu des « illusions visuelles » (*sjónhverfingar*). Or, dans le récit du voyage de Thor, ces illusions semblent être en bonne partie liées à la parole. En effet, si Thor voyage, boit, lutte, frappe, Útgarða-Loki en revanche ne fait que parler, que ce soit dans la forêt lorsqu'il qualifie les coups portés par Thor de chute de feuilles, ou dans le château, lorsqu'il transforme le feu (*logi*), par une simple énonciation, en une personne, Logi. Ses paroles, pour reprendre l'expression de John Austin, sont performatives, elles créent une réalité qui, bien qu'illusoire, emporte l'adhésion de Thor et de ses compagnons<sup>17</sup>. La magie de Snorri peut ainsi être comprise comme un type de

<sup>17</sup> John Austin, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970.

parole dont la spécificité est d'être particulièrement persuasive. En ce sens, la magie développée par ce mythe entretient des rapports étroits avec la poésie, objet véritable de l'*Edda* de Snorri.

### Le mythe entre Norvège et Islande

Poursuivons. Qui sont les protagonistes du récit? Qui sont Thor et Útgarða-Loki? Plusieurs détails de ce «mythe» suggèrent que la confrontation entre force physique et parole magique – ainsi que la préférence accordée à la seconde – ne représente pas uniquement un ressort narratif, mais aussi un commentaire sur une situation contemporaine. Autrement dit, il y aurait un projet idéologique inscrit au cœur de ce récit. L'histoire que raconte Snorri donne suffisamment d'indices pour qu'un lecteur averti puisse reconnaître des référents extratextuels aux deux personnages principaux, Thor et Útgarða-Loki. Thor, dans une perspective islandaise, se comporte à plusieurs reprises en roi. Tout d'abord, un roi est caractérisé, sinon par le monopole de la violence, tout au moins par sa fonction militaire, et donc par la force physique. Les sagas médiévales insistent d'ailleurs fortement sur le fait que les bons rois se battent – et de préférence au premier rang. Ensuite, en réduisant en esclavage les enfants des paysans, Thor se rendait coupable du même crime que l'historiographie islandaise imputait au roi Harald à la belle chevelure, l'unificateur de la Norvège qui avait confisqué les droits et les terres des Norvégiens, provoquant l'exode des irréductibles vers l'Islande. L'*Edda* insiste en outre sur le regard perçant et terrifiant de Thor, une caractéristique typiquement royale. Finalement, Thor, dont l'action violente apparaît volontiers comme impulsive, voire irrationnelle – pourquoi décide-t-il de frapper le géant Skrímir? Pourquoi cette invasion du domaine d'Útgarða-Loki? – reflète en ceci un thème important dans la *Heimskringla*, une collection de biographies de rois de Norvège contemporaine de l'*Edda*, peut-être

même écrite par le même Snorri<sup>18</sup>. Selon cette collection, le pouvoir royal est fondamentalement imprévisible, dépendant de l'arbitraire d'un individu faillible, et donc dangereux.

Útgarða-Loki, bien que qualifié une fois de roi par le récit, ne joue pas ce rôle de façon convaincante. Non seulement, il est maître d'un pouvoir qualifié négativement (la magie occupe le pôle négatif d'une opposition avec la religion), mais de plus, ses attributs royaux (château et cour) relèvent de l'illusion. Personnage à l'identité énigmatique, seule sa situation géographique offre une piste interprétative. Son domaine se trouve au-delà de la grande mer, ce qui peut être lu comme une référence à l'Islande, d'autant plus que le toponyme *útgardar* (« clos extérieurs ») présent dans son nom utilise l'adverbe de direction *út* volontiers employé pour désigner le mouvement allant d'est en ouest, et plus particulièrement celui allant de la Norvège vers l'Islande. Útgarða-Loki pourrait dès lors être associé aux Islandais qui, à l'époque de Snorri, détiennent un monopole sur la création poétique. Lu de cette manière, ce récit évoquerait les différences, en ce début de XIII<sup>e</sup> siècle, entre Norvège et Islande, entre un royaume et une « république ».

Notre mythe rapporte un conflit entre les deux protagonistes, posant explicitement la question d'une hiérarchie entre pouvoir royal et militaire d'une part, et, d'autre part, un pouvoir alternatif, voire subversif. Or, pour Snorri Sturluson, ce conflit n'est pas que narratif, il est également politique. Sous le règne de Sverrir Sigurðarson (1177-1202), la Norvège, qui auparavant avait été déchirée par de violentes guerres civiles, s'est transformée. La couronne s'est dotée d'une légitimité nouvelle en devenant une monarchie de droit divin, mais aussi d'une force militaire professionnelle qui lui permet une meilleure récolte des impôts. Dans les années qui suivent l'accession au trône en 1217 du petit-fils de Sverrir, Hákon, la couronne norvégienne s'est trouvée suffisamment forte pour

18 Pour une traduction anglaise de la *Heimskringla*, voir Lee Hollander, *Heimskringla. History of the Kings of Norway*, Austin, University of Texas Press, 2007.

songer à étendre son influence au-delà de ses frontières. Et parmi les territoires que convoite le jeune roi Hákon (1204-1263), figure l'Islande de Snorri. Le premier signe palpable des ambitions norvégiennes intervient en 1220. Suite à une querelle meurtrière entre marchands norvégiens et chefs islandais sur l'île, le régent du roi de Norvège annonce son intention d'envoyer une flotte pour punir les Islandais. Si l'éloquence des quelques insulaires présents à la cour, dont Snorri, parviendra à dissuader le roi de ce projet, cela ne le détourna pas de son ambition de s'approprier l'Islande, un objectif qu'il atteindra entre 1262 et 1264, non sans avoir auparavant fait assassiner Snorri.

Outre l'humiliation infligée à Snorri et ses compagnons, les visées impérialistes norvégiennes représentaient un double problème pour les Islandais. Premièrement, l'île « républicaine » avait dès sa colonisation construit son identité contre l'institution royale. Si les colons fraîchement arrivés en Islande s'étaient dotés d'assemblées populaires et de cours de justice, ils avaient omis de se munir d'un pouvoir exécutif. Dépourvue de roi, l'Islande ne disposait pas non plus d'une véritable aristocratie et, de fait, au début du XIII<sup>e</sup> siècle, lorsque la Norvège se fit menaçante, elle aurait été bien incapable d'offrir une quelconque résistance militaire. Or, dès ses premières productions historiographiques et littéraires, l'Islande avait insisté avec fierté sur cette absence de pouvoir royal. En effet, le mythe d'origine national (que l'on retrouve dans de très nombreuses sagas) veut que l'île, alors déserte, ait été peuplée par des hommes refusant la servitude que le roi Harald à la belle chevelure avait imposée aux hommes libres de Norvège. Deuxièmement, la classe dirigeante islandaise dont faisait partie Snorri Sturluson s'est certainement sentie menacée par l'annexion, dans la mesure où le changement de régime mettait en danger sa situation privilégiée, que ce soit à cause de l'éloignement géographique de la cour ou du développement d'une noblesse de service d'origine norvégienne.

Ainsi, cette opposition entre force et magie, entre le pouvoir royal et un pouvoir alternatif, de l'ordre de la parole, se



Floki

prête aisément au contexte politique et institutionnel de la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, qui voit l'essor expansionniste d'une Norvège aguerrie aux dépens d'une Islande dépourvue de moyens militaires – mais aussi à la situation personnelle d'un homme se découvrant dans une position subalterne lors de son passage à la cour de Norvège. Grâce à la mise en scène de la défaite du guerrier suprême, et à travers lui, de celle du roi de Norvège, le mythe vient ainsi documenter les limites de la force physique et martiale, suggérant que des moyens alternatifs sont à disposition pour les membres

de la société qui occupent une position dominée au sein de celle-ci : Snorri lorsqu'il se trouve en Norvège auprès du roi, mais aussi, plus généralement, la communauté insulaire.

À quoi, dès lors, correspondent ces moyens alternatifs, cette magie linguistique ? À la suite de James C. Scott, on pourrait parler de discours subalternes, ou encore de paroles corrosives – parmi lesquelles on mentionnera la ruse, la rumeur, les plaisanteries malveillantes, mais aussi la poésie –, qui, toutes, peuvent servir à éroder l'autorité des puissants et de leurs guerriers, rois y compris<sup>19</sup>. Un pouvoir alternatif qui s'avère peu présent dans la série. Tout au plus apparaît-il en la personne de Floki, physiquement peu imposant, mais doué d'une grande intelligence, d'une forte capacité à utiliser des « paroles corrosives » et n'hésitant pas à s'opposer au roi Ragnarr (allant jusqu'à tuer son favori, le prêtre Athelstan).

Or, pour construire ce personnage, les scénaristes se sont une fois de plus tournés vers Snorri et son portrait – pas innocent, on l'aura compris – du dieu subversif par excellence, Loki, qui prête son nom aussi bien à Floki qu'à Útgarda-Loki. Voici ce que nous apprend Snorri au sujet de ce dieu à l'identité et au statut incertains dans son *Edda*, portrait qui fonctionne comme une analyse de ce pouvoir subversif :

L'on compte parmi les Æsir [les dieux] celui que certains qualifient de « calomniateur des Æsir », de « l'origine de toute tromperie » et de « la honte des dieux et des hommes ». Il s'appelle Loki ou Lopt, fils du géant Farbauti. Sa mère est Laufey ou Nál. Loki est beau et avenant, mais il a mauvais caractère et se comporte de manière très capricieuse. Plus que quiconque, il est possédé de ce trait d'esprit que l'on appelle la ruse, et il a toujours plus d'un tour dans son sac<sup>20</sup>.

19 James Scott, *La domination et les arts de la résistance : fragments du discours subalterne*, Paris, Éd. Amsterdam, 2009.

20 Snorri, *Edda*, op. cit., p. 26-27.

Doit-on être surpris que, selon Snorri, Loki soit de ceux qui anéantiront le monde ordonné par les dieux détenteurs de la force ?

Que pouvons-nous retirer de cette lecture du mythe de Snorri ? En premier lieu, que Snorri ne fait pas œuvre d'historien des religions. Son projet n'est pas de nous restituer le plus fidèlement possible les croyances de ses ancêtres. Explicitement, son projet est de faire de ses lecteurs des poètes. Implicitement, son projet est idéologique. Il s'agit d'attaquer le pouvoir royal associé à la Norvège et de lui opposer un autre pouvoir – qui est, lui, typiquement islandais –, subversif et subalterne : la poésie, douée d'une telle puissance de persuasion qu'elle peut transformer une victoire en défaite. Nous avons là une belle illustration d'un mythe entendu comme une « idéologie sous forme narrative »<sup>21</sup>.

Mais cette lecture du texte de Snorri nous permet d'appréhender avec un regard critique la série. Commanditée par *The History Channel*, faisant appel à des historiens, mobilisant de nombreuses sources, ne regardant pas à la dépense en termes de costumes, *Vikings* cherche à proposer une vision convaincante, persuasive de la période viking et plus particulièrement du polythéisme préchrétien, auquel Hirst donne une place démesurée par rapport à sa discrétion dans les sources historiques. Et pourtant, à l'image de son traitement du récit du voyage de Thor chez Útgarða-Loki, les bases mêmes, les sources sur lesquelles la série prétend faire de l'histoire, sont inadéquates. *L'Edda* a une valeur pour l'historien, mais à la condition que son objet soit le XIII<sup>e</sup> siècle. Utiliser ce mythe pour parler du VIII<sup>e</sup> siècle exige d'en faire un monument détaché de tout contexte, ce qui signifie en faire une histoire située hors de l'histoire. Cela revient à se rendre coupable non pas d'anachronisme, mais bien de mythographie.

21 Lincoln, *Theorizing Myth*, op. cit., p. xii.



Nicolas Fornerod  
Daniela Solfaroli Camillocci

**The Tudors  
*et la fiction  
de l'histoire,  
un conflit de  
représentations ?***

«Le roi Henri VIII avait six femmes. Une est morte, une a survécu, de deux il a divorcé et deux ont eu la tête tranchée»<sup>1</sup>. C'est par cette rime que les écoliers britanniques mémorisent la succession conjugale célèbre et quelque peu compliquée du roi anglais Henri VIII Tudor (1491-1547), deuxième représentant masculin d'une dynastie qui compte cinq membres et qui se termine avec la deuxième fille d'Henri VIII, la reine Élisabeth I<sup>re</sup> (1533-1603). C'est de ce roi de la Renaissance que la série télévisée *The Tudors* raconte l'histoire.

Elle met en scène la vie du souverain, mais également une quête dynastique – d'où le titre pluriel – en se concentrant sur les années centrales d'un règne qui est l'objet d'évaluations ambivalentes de la part des spécialistes. La plupart des historiens reconnaissent aujourd'hui qu'Henri VIII était certes un roi, mais qu'il n'était certainement pas un gentilhomme; ses actions à l'égard de ses opposants rappelleraient plus le *Parrain* que les usages politiques de son temps<sup>2</sup>. Son gouvernement est cependant à l'origine de mutations institutionnelles, sociales et religieuses profondes, qui posent finalement les fondements d'un modèle moderne d'État monarchique<sup>3</sup>.

*The Tudors* est une coproduction canado-irlandaise tournée en Irlande. Conçue en premier lieu pour le public américain, la série a été diffusée par la chaîne payante Showtime dès 2007 aux États-Unis et en Angleterre, et dès l'année suivante en Europe. Elle est achevée en 2010, après quatre saisons comprenant un total de

1 «*King Henry VIII, to six wives he was wedded. One died, one survived, two divorced, two beheaded*».

2 Voir l'introduction de Suzannah Lipscomb et Thomas Betteridge (dir.), *Henry VIII and the Tudor Court: Art, Politics and Performance*, Farnham, Burlington, Ashgate, 2013, p. 1-6.

3 Une biographie utile: Bernard Cottret, *Henri VIII: le pouvoir par la force*, Paris, Payot & Rivages, 1998.

38 épisodes<sup>4</sup>. La série, portée par un casting de première qualité, est écrite par un auteur britannique, Michael Hirst (qui sera ensuite le scénariste de *Vikings*), qui signe ici son premier travail pour la télévision. Hirst affectionne la Renaissance anglaise : il a écrit dans les années précédentes le scénario des deux films historiques réalisés par Shekhar Kapur sur la reine Élisabeth I<sup>re</sup>, avec Cate Blanchett<sup>5</sup>. La sortie de la série a d'ailleurs peut-être tiré parti de la diffusion en salles du dernier film sur Élisabeth. Elle s'insère en tout cas en Angleterre dans un contexte marqué par d'importantes célébrations académiques et patrimoniales, qui n'ont manqué de susciter un intérêt grandissant du public pour l'époque de la monarchie Tudor : en effet, la diffusion de la série précède de peu le jubilé du couronnement d'Henri VIII [1509] en 2009.

### Une série au succès controversé

Dès la première saison, *The Tudors* met cependant en avant des choix narratifs qui ne passent pas inaperçus et qui ont été considérés comme des ruptures vis-à-vis de l'histoire nationale – dans un pays qui possède une solide tradition de dramatisation historique à caractère populaire dans les médias, et où la littérature de vulgarisation historique connaît un grand succès auprès du public, notamment sous la forme de biographies et de romans. Les critiques se sont tout d'abord exprimées sur le mode de l'humour. Les blogs des journaux désignent la série comme *The Six Desperate Housewives*

4 *The Tudors* (Peace Arch Entertainment, Reveille Productions, Working Title Television et Canadian Broadcasting Corporation, 2007-2010), série diffusée en Grande-Bretagne sur BBC Two. Voir : <http://www.sho.com/the-tudors> (consulté le 2 juin 2017). Signalons la parution très récente d'un volume collectif consacré à l'analyse de la série par des spécialistes d'histoire et de littérature, et dont nous avons pris connaissance au moment de terminer la rédaction de ces pages : William B. Robison (dir.), *History, Fiction, and The Tudors: Sex, Politics, Power, and Artistic License in the Showtime Television Series*, New York, Palgrave Macmillan, 2017.

5 *Elizabeth* (PolyGram Filmed Entertainment – Universal Studios, 1998) et *Elizabeth: The Golden Age* (PolyGram Filmed Entertainment, 2007).

d'Henri VIII ou *Sex and the Tudors*. La plupart des réactions ont finalement été assez défavorables: on a déploré cette histoire de la dynastie des Tudors « mise à nu et sexualisée avec des stilettos et des paillettes »<sup>6</sup>. Mais on s'est également insurgé – et le ton devient ici plus sérieux – contre l'« américanisation » de l'histoire d'Angleterre. C'est précisément sur ce point que sont intervenus les historiens britanniques. La réaction la plus sévère a été celle de David Starkey, grand spécialiste de la monarchie anglaise, mais aussi auteur de documentaires télévisés très suivis sur les Tudors et les Stuarts<sup>7</sup>. Starkey, qui est un communicateur expérimenté, mais qui est également connu pour ne pas avoir sa langue dans sa poche, n'a pas mâché ses mots. Interpellé au sujet de la série, il a dénoncé à plusieurs reprises ce qu'il considérait être une ignorance « délibérée et systématique des faits historiques essentiels » et les manipulations du récit comme une forme d'« arrogance généralisée »<sup>8</sup>. Dans les débats qui ont suivi, la plupart des spécialistes ont approuvé ses critiques des libertés prises vis-à-vis de l'histoire et ont pris leurs distances avec la série. Cependant, plusieurs historien-ne-s actifs dans les médias et dans la communication historique ont montré qu'ils appréciaient certains aspects de la série, en participant au débat public britannique sur le sens à donner aux relectures fictionnelles du passé que *The Tudors* mettent en avant<sup>9</sup>.

- 6 «The story 'The Tudors' tell isn't what actually went down in 16<sup>th</sup> century England. It's history stripped down and sexed up in stiletto heels and glitter». Sheila Marikar, «Tudors': History Stripped Down, Sexed Up», ABC News, 29 mars 2008. <http://abcnews.go.com/Entertainment/story?id=4545935&page=1> (consulté le 2 juin 2017). Cet article rapporte par ailleurs les commentaires critiques d'Alison Weir (auteure de biographies et d'ouvrages de vulgarisation sur les princesses britanniques, sur les six femmes d'Henri VIII et sur Élisabeth I<sup>re</sup>) et les réactions de Michael Hirst.
- 7 Dans ces mêmes années, il a notamment écrit et présenté une série documentaire sur l'histoire de la monarchie anglaise de l'époque saxonne jusqu'aux temps récents (*Monarchy*, Channel 4, 2004-2006) et un documentaire en quatre épisodes sur Henri VIII (*The Mind of a Tyrant*, Channel 4, octobre 2009).
- 8 Voir les premières réactions, ensuite reprises par la plupart des commentaires dans les blogs des journaux: <https://www.theguardian.com/media/2008/oct/17/bbc-television> (consulté le 2 juin 2017).
- 9 Voir les appréciations exprimées par Tracy Bormann, responsable des *Historical Royal Palaces* à Londres: <http://www.telegraph.co.uk/culture/tvandradio/6005582/BBC-period-show-The-Tudors-is-historically-inaccurate-leading-historian-says.html> (consulté

Ce débat a engagé directement l'auteur de la série lui-même. Michael Hirst a d'abord affiché une attitude défensive, en justifiant des choix motivés par les exigences spécifiques de la production – qui lui avait demandé du sexe et du drame. Tout en revendiquant son intérêt pour le sujet historique et les sources documentaires, qu'il dit avoir amplement utilisées, Hirst a finalement réaffirmé le bon droit du *story-teller* d'exprimer sa créativité dans la dramatisation, laquelle doit surtout répondre à des critères de cohérence interne du récit et produire à partir des événements historiques une intrigue qui passionne<sup>10</sup>. Dans un compte rendu d'une étude de David Starkey sur le jeune Henri VIII publié par le site du journal *The Guardian*, Hirst en arrive finalement à questionner la démarche historique du spécialiste: une fois qu'ils ont établi les faits, les historiens ne sont pas les porte-parole d'une vérité absolue, mais d'une interprétation des événements; leur approche peut vieillir, leur interprétation peut être correcte, mais fade, surtout quand ils renoncent, comme l'admet Starkey, à reconstruire «l'intériorité de ce qui s'est passé»<sup>11</sup>.

le 2 juin 2017). Voir également les évaluations nuancées de Susan Bordo, philosophe spécialiste d'études genre et auteure du livre *The Creation of Anne Boleyn. A New Look at England's Most Notorious Queen*, Houghton, Mifflin Harcourt, 2013 et le blog de cette auteure : <http://www.thecreationofanneboleyn.com> (consulté le 2 juin 2017), qui propose plusieurs interviews (entre autres de Michael Hirst) sur les questions du lien entre fictions historiques et histoire.

10 Voir les réactions de Michael Hirst aux critiques de David Starkey : <http://www.historyextra.com/feature/tudors-time-its-political> (consulté le 2 juin 2017). Pour d'autres commentaires sur son travail de scénariste : [http://www.thefutoncritic.com/interviews/2009/04/03/interview-the-tudors-creator-michael-hirst-30921/20090403\\_tudors](http://www.thefutoncritic.com/interviews/2009/04/03/interview-the-tudors-creator-michael-hirst-30921/20090403_tudors) et <http://lubiiie.fr/interview-michael-hirst-vikings/> (consultés le 2 juin 2017).

11 Compte rendu de Michael Hirst de l'ouvrage de David Starkey, *Henry VIII: Virtuous Prince*, Londres, Harper Press, 2008 : «*Where in all this is Henry himself? Facts are piled on facts in Starkey's characteristically dry prose (...). Starkey himself pinpoints the problem. We don't know, he explains, 'the inwardness of what happened'. Starkey means that we can't know the motives behind actions without evidence (...). The virtuous prince remains inert. Try as he might, Starkey cannot breathe life into him and so a better book about the young Henry can still be written. (...) David Starkey isn't a bad historian. He just isn't as good as he thinks*» (*The Guardian*, 6 octobre 2008) : <https://www.theguardian.com/books/2008/oct/26/henry-virtuous-prince> (consulté le 2 juin 2017).

« Vous pensez connaître une histoire... »  
Le passé et les choix du récit

*The Tudors* est donc une série qui a touché à la fois la culture patrimoniale britannique, des corporations intellectuelles et les médias de la communication populaire, en raison d'une perspective qui témoigne à plusieurs égards d'une approche iconoclaste. Iconoclaste pour des raisons de production tout d'abord : Showtime est une chaîne payante spécialisée en séries alternatives et visuellement « fortes » (elle a produit des séries comme *Californication*, *Queer as Folk*, *The L Word*, et le dessin animé *Queer Duck*, dont le protagoniste est un canard homosexuel). *The Tudors* reprend par ailleurs des caractéristiques de la série *Rome*, co-produite par la chaîne rivale HBO, qui s'est conclue en 2007 pour des raisons de budget après seulement deux saisons, et ce malgré le grand succès qu'elle a rencontré auprès du public<sup>12</sup>. Mais au-delà de ces aspects, la série questionne directement la tradition historiographique sur les Tudors à partir de la figure du personnage principal. Un roi dont le portrait historique se confond avec l'image iconique d'un tyran à la modernité questionnable et questionnée, qui est souvent associé au personnage de Barbe-Bleue du conte de Perrault, ogre laid et terrible, *serial killer* de ses propres femmes.

Or, ce n'est pas tout à fait le choix opéré par la production, qui a opté pour un comédien au charme ravageur en la personne de Jonathan Rhys Meyers. Le *refashioning* de l'image du roi implique la nécessité d'une relecture de la *figure* du roi. C'est donc sur ce questionnement de l'imaginaire historique que la série s'ouvre. Henri VIII est convoqué dès le générique pour nous fournir l'épigraphie de la série : « Vous pensez connaître une histoire, mais vous n'en savez que la fin... »<sup>13</sup>. Tout en étant peut-être un clin d'œil aux

12 Ioanis Deroide, *Dominer le monde. Les séries historiques anglo-saxonnes*, Paris, Vendémiaire, 2017, p. 168-175.

13 « You think you know a story, but you only know how it ends. To get to the heart of the story, you have to go back to the beginning ».

films sur Élisabeth I<sup>re</sup> – qui racontent justement la *fin* de l’histoire, le règne de la dernière des Tudors – ce refrain du générique de la première saison invite le spectateur à revenir en arrière, à reprendre le *fil* de l’histoire en adoptant un autre point de vue. « Atteindre le cœur » de l’histoire peut signifier en premier lieu s’arrêter moins sur les faits en eux-mêmes, en adoptant une perspective strictement documentaire, que tenter d’approcher les émotions qui sont à l’origine des faits. Cela peut suggérer en deuxième lieu qu’il faut adopter le point de vue de celles et ceux qui ont été « au cœur » des événements, et tout d’abord celui du roi, pour comprendre cette histoire. Et c’est la voix du roi lui-même qui le dit, comme le souligne son regard reproduit sans cesse dans le générique et auquel se superpose à la fin une série de portraits peints d’Henri VIII, qui défilent en accéléré d’une façon presque subliminale.

Pour décrypter *The Tudors*, nous avons dès lors décidé de jouer le jeu du roi... en adoptant ce même point de vue, celui du regard par l’intérieur. En historiens, nous avons considéré cette série comme un objet d’enquête en elle-même. Nous sommes partis d’un contexte de réception, celui des premières réactions critiques suscitées par la série, que nous avons interrogées. Nous allons maintenant parcourir les mécanismes internes de la fiction, en questionnant les choix de représentation du passé qu’elle raconte afin d’en dégager les enjeux. Il s’agira de comprendre de quelle manière le récit fictionnel d’une histoire peut interpeller le travail de l’historien<sup>14</sup>.

14 Notre enquête se nourrit des réflexions stimulantes sur la relation entre fiction et récits du réel menées par Monica Martinat et Pascal Mounier dans le dossier pluridisciplinaire dirigé par leurs soins, *Le récit entre fiction et réalité. Confusion de genres, Les Carnets du LAHRA*, 2 (2013), p. 7-16. Cf. encore Monica Martinat, *Tra storia e fiction. Il racconto della realtà nel mondo contemporaneo*, Milan, Et al. edizioni, 2013.

## Le corps du roi. Portraits et représentations d'Henri VIII

Commençons par nous interroger sur la représentation du corps du roi dans *The Tudors*, en revenant sur le choix de Jonathan Rhys Meyers pour incarner Henri VIII. La polémique qu'il a suscitée dans les médias s'explique facilement. On est en effet très loin de l'image que l'on associe volontiers au monarque anglais. L'acteur est beaucoup plus petit que le véritable Henri VIII; son visage est d'abord glabre, puis arbore une barbe légère, mais celle-ci n'est pas rousse, pas plus que ses cheveux ne sont roux; le corps du roi est épilé, volontiers exposé au regard, clairement érotisé et ne semble pas vieillir au même rythme que les autres personnages de la série: sa représentation correspond sans nul doute à une esthétique moderne des corps.

Ce choix – qui a fortement dérangé – ne peut manquer de nous interpeller à notre tour. Proprement iconoclaste, il entend non seulement marquer une rupture radicale avec la représentation que l'on se fait traditionnellement du physique d'Henri VIII, mais encore rompre avec une longue tradition cinématographique et télévisuelle, elle aussi prisonnière de cette image qu'elle a elle-même contribué à véhiculer. On se souvient des grandes interprétations de Charles Laughton dans la *Vie privée d'Henri VIII* (1933), de Richard Burton dans *Anne des mille jours* (1969) ou encore de Charlton Heston dans *Le Prince et le pauvre* (1977), l'adaptation du roman de Mark Twain, sans oublier la riche tradition des mini-séries historiques de la télévision britannique et principalement *Les six femmes d'Henry VIII* (1970) avec Keith Michell. L'impeccable plastique de Jonathan Rhys Meyers produit délibérément un choc des représentations. Elle pourrait à cet égard fonctionner comme un marqueur très net de fictionnalité. Le contrat de lecture serait donc pleinement respecté, puisque jamais *The Tudors* ne se présente comme un documentaire fidèle d'une réalité passée, pas plus que Michael Hirst ne présente son travail comme celui d'un historien, même s'il



Portrait d'Henri VIII. Anonyme, vers 1520 © National Portrait Gallery, Londres

considère que sa série n'en offre pas moins un regard sur l'histoire. Dans tous les cas, il est remarquable que la trame narrative de la série soit suffisamment efficace pour nous faire adhérer pleinement à cette représentation, aussi iconoclaste soit-elle, puisqu'Henri VIII dans *The Tudors* ne saurait finalement avoir un autre visage que celui de l'acteur qui l'incarne.

Ce qui ne veut pas dire que cette représentation fictionnelle du passé n'ait rien à nous dire sur l'histoire. Le sex-appeal de

Rhys Meyers n'a pas pour seule fonction que celle de faire augmenter l'audience. Il nous invite également à réfléchir sur nos représentations de l'histoire les plus statiques et figées. Voilà qui ne peut manquer d'interpeller l'historien, par-delà la question du degré de fidélité historique de la série. On en a fini par oublier que le roi n'a pas toujours été vieux et obèse. À son avènement, les ambassadeurs ne tarissent pas d'éloges sur ce jeune souverain. À 29 ans, il est encore décrit par les ambassadeurs vénitiens comme le plus beau prince de la chrétienté, plus beau encore que François I<sup>er</sup><sup>15</sup>. Or la série nous rappelle précisément que le roi n'a pas toujours ressemblé au roi bouffi des dernières années. Certains portraits de jeunesse et de la première maturité du roi tranchent avec cette « image culte », même si aucun d'entre eux ne permet bien sûr de se figurer véritablement à quoi le monarque ressemblait réellement. Comment dès lors mieux rendre compte aujourd'hui des appréciations flatteuses qui ont été portées sur le jeune roi par des témoins historiques, sinon en transposant les critères esthétiques du temps passé à ceux de notre monde contemporain? Cette transposition nous permet également d'apprécier le point de vue subjectif du roi lui-même, c'est-à-dire la manière dont le roi, ce roi que les ambassadeurs nous dépeignent si fier de sa personne, se perçoit lui-même... Si la série choque, c'est donc d'abord parce qu'elle entend délibérément produire un choc des représentations.

Bien entendu, la transposition du monde des Tudors dans notre monde à travers une esthétisation hyper-contemporaine peut revêtir des formes assez radicales. L'affiche de la troisième saison offre un bon exemple du type d'images qui accompagnent les campagnes promotionnelles. On a ici affaire à une représentation des corps nus qui figurent le trône du roi. Cette image n'a a priori pas grand-chose à voir avec le contenu historique de la série. Le lien n'est toutefois peut-être pas là où on le cherche immédiatement. Rappelons que la troisième saison correspond à un tournant dans

15 Cottret, *Henri VIII*, *op. cit.*, p. 18-19, 36-37, 84, 117.



Trône de chair (affiche de la saison 2)

le règne d'Henri VIII. Son règne devient de plus en plus autoritaire, arbitraire, oppressif, despotique pour sombrer au final, nous disent plusieurs historiens, dans une forme de tyrannie. Les corps nus, sur lesquels le roi est assis, sont ici des corps soumis. Cela évoque une forme radicale de sujétion. Cela évoque la question du pouvoir absolu et de la dérive possible à laquelle ce pouvoir peut donner lieu. Et comment ne pas penser dès lors à Thomas Hobbes – l'un des plus importants théoriciens de la pensée politique du XVII<sup>e</sup> siècle



Thomas Hobbes, *Leviathan or The Matter, Forme and Power of a Common Wealth Ecclesiastical and Civil*, Londres, Andrew Crooke, 1651. Gravure du frontispice par Abraham Bosse (détail)



Le glaive et la croix (affiche de la saison 4)

et, en particulier, de l'absolutisme? Dans le fameux frontispice de son ouvrage le plus célèbre, le *Léviathan* (1651), le corps du monarque est composé de la multitude des corps de ses sujets qui sont passés de l'état de nature à l'état politique en se soumettant au

pouvoir absolu du gouvernement. La nécessité du pouvoir absolu comme garant de la paix civile implique également chez Hobbes l'unification des pouvoirs ecclésiastique et politique. Et cela n'est évidemment pas sans nous rappeler l'Acte de suprématie [1534] par lequel Henri VIII a pris la tête de l'Église d'Angleterre. Or l'image qui figure sur la jaquette du coffret DVD de la quatrième saison montre justement le roi entouré par ses six femmes et tenant dans ses mains l'épée et la croix (qui a été substituée à la « crosse » pastorale du Léviathan, moins identifiable pour le public contemporain).

La série n'entend donc pas seulement extraire ses ingrédients de la documentation historique portant sur le règne d'Henri VIII, comme elle ne manque pas de le faire du reste très souvent; elle dialogue aussi avec un nombre insoupçonné d'autres références ou clichés historiques, artistiques et littéraires, ou encore avec des images populaires que l'on pourrait s'amuser à déceler. On reconnaît sans peine, pour nous en tenir à l'une des références les plus évidentes, le *Richard III* de Shakespeare, roi tyrannique et sanguinaire par excellence (et dont le mythe a été forgé à l'époque des Tudors), dans les scènes qui montrent un Henri VIII vieillissant, malade, bossu et boiteux, d'autant plus que celui-ci est lui aussi troublé par des revenants. Mais on pourrait également aller jusqu'à voir dans la voix rauque de Rhys Meyers incarnant le vieil Henri VIII un clin d'œil au Marlon Brando du *Parrain* de Coppola...

### Le corps du roi. Sexualité, domination et pouvoir

Selon les critiques, la présence excessive de scènes sexuelles – jugées gratuites et mystifiantes – témoignerait de cette opération de banalisation de l'histoire perpétrée par *The Tudors*. Un compte rendu du blog du journal *The Guardian* souligne ironiquement de quelle manière *The Tudors* a contribué à la réécriture de l'histoire, en révélant ce que les historiens comme David Starkey

avaient pendant des décennies caché aux masses : au-delà du fait qu'Henri VIII avait un accent irlandais et que, contrairement à ce que l'on croyait savoir, il n'a jamais grossi, il n'a pas fallu attendre les années 1960 pour abandonner la position du missionnaire, etc.<sup>16</sup>.

Il est vrai que la série multiplie les scènes sexuelles, qui sont filmées d'une façon explicite. S'agit-il pourtant seulement de la recherche d'un effet ? Évidemment, il y a eu des choix spécifiques de la production. Il nous a toutefois semblé que la plupart des scènes incriminées soulignent des rapports de domination, tout en questionnant des pratiques politiques où se mêlent violence et séduction. Le sexe contribue à mettre en scène le champ d'action des individus dans le « système clos » de la cour. En d'autres termes, le sexe dans *The Tudors* représente une clé d'accès au politique. La représentation du corps individualisé du roi renvoie au corps institutionnel de la monarchie que le souverain incarne. Or dans la fiction, la sexualité du roi joue un rôle central, tout comme elle l'a joué dans le discours historique sur les mariages du roi. Mais contrairement à ce que l'on pourrait attendre, la sexualité royale n'est pas exclusivement représentée en termes d'érotisme. Quoique le roi ne vieillisse apparemment pas jusqu'aux derniers épisodes, ses performances s'affaiblissent par rapport à la virtuosité sexuelle exhibée au cours des deux premières saisons, et dévoilent des défaillances, en particulier son inquiétude croissante vis-à-vis de sa capacité à générer un fils, inquiétude qui reproduit les modes d'une masculinité anxieuse. Dès la troisième saison, sa blessure à la jambe, séquelle de son fameux accident de joute, transforme le corps érotisé du souverain en corps malade, comme le montrent les scènes de ses pannes sexuelles, de l'impuissance et du voyeurisme d'un roi qui se déshabille de moins en moins, sauf avec les médecins. Le vieillissement du souverain est finalement moins

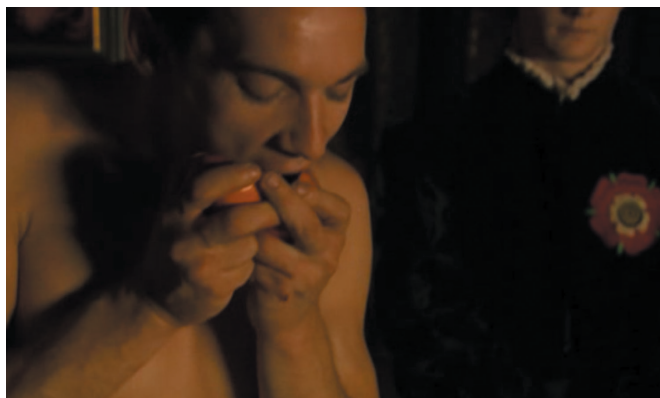
16 John Dugdale, «What *The Tudors* has taught us», *The Guardian*, 1<sup>er</sup> avril 2011. <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/tvandradioblog/2011/apr/01/the-tudors-history-revelations> (consulté le 2 juin 2017).

représenté à travers la dégradation physique qu'à travers la fragilité croissante de son identité masculine.

Dans le premier épisode de la première saison, le roi est montré en train de se préparer pour visiter le lit conjugal. Le long cérémonial du changement des habits joue le voyeurisme en érotisant le corps de Jonathan Rhys Meyers. Avant de se diriger avec ses valets vers la chambre de sa royale épouse, le roi anticipe symboliquement la possession de Catherine d'Aragon en croquant une grenade – fruit à la symbolique érotique et religieuse tout ensemble, mais qui se trouve également sur les armes royales de la famille d'Aragon. Or la reine prie dans la chapelle (pour concevoir un héritier mâle) et n'est pas dans sa chambre. Henri VIII part aussitôt et une jeune fille de l'assistance est convoquée dans la chambre du roi par un valet. Le spectateur découvre ainsi que la visite au lit conjugal est une revanche à la fois sexuelle et politique, car le roi termine finalement la nuit avec une des dames d'honneur de sa femme.

La scène de la visite conjugale manquée fait en effet suite à une conversation de table où la reine est durement réprimandée par le roi, après avoir essayé de lui donner des conseils politiques. Quand elle affirme avec fierté être «la fille de son père» [le roi Ferdinand d'Aragon] pour justifier son intérêt pour les affaires étrangères du royaume, Henri VIII la rabroue en lui rappelant qu'elle est «seulement» son épouse. La reine réagit à l'agressivité du roi en lui rappelant dès lors son obligation de «visiter» le lit de cette épouse qu'il déserte de plus en plus souvent. Tout en exploitant une rhétorique conjugale, la riposte de la reine questionne la hiérarchie du genre que le roi avait auparavant affirmée, mais aussi sa masculinité.

Si le jeune roi traduit son anxiété vis-à-vis de son rôle de souverain par des positions de domination sexuelle, c'est surtout dans la tension entre dominant et dominée que son rapport aux femmes est représenté. Une tension conflictuelle des relations de genre marque les rapports entre le roi et Anne Boleyn; elle a également une dimension politique. Dans les mois qui précèdent la proclamation



La grenade

de l'Acte de suprématie qui établit le roi en tant que « seul chef » de l'Église d'Angleterre, en niant la primauté du pape à Rome, le roi se trouve entre deux frustrations. Il y a d'une part une impasse institutionnelle – le refus opposé par les instances ecclésiastiques à l'annulation de son mariage avec la reine Catherine; d'autre part, la passion suscitée par les stratégies érotiques dilatoires d'Anne Boleyn.

Cette double frustration du corps royal se traduit par deux scènes d'onanisme qui marquent le dixième et dernier épisode de la première saison. Cet épisode s'ouvre par ce que la théologie de l'époque aurait défini comme une « pollution volontaire » – une scène de masturbation – et se conclut, non sans malice de la part des auteurs, par un coït interrompu avec Anne Boleyn, où il est à nouveau question d'une dispersion de semence masculine – ce qui correspond à l'acte d'Onân blâmé dans la Bible (Gen 38, 8-10) et, par conséquent, dans la tradition morale chrétienne<sup>17</sup>.

Dans le premier de ces actes onanistes, le roi se soulage en solitaire, mais ce faisant, il n'est pourtant pas seul. Il s'appuie

<sup>17</sup> Voir l'article « Onân », dans André-Marie Gerard (dir.), *Dictionnaire de la Bible*, Paris, Robert Laffont, 1989, p. 1025; Thomas Laqueur, *Le sexe en solitaire: contribution à l'histoire culturelle de la sexualité*, Paris, Gallimard, 2005.

sur un serviteur qui tient devant lui un bassin et une serviette, en détournant la tête en signe de respect; derrière le roi un autre serviteur incliné, attend. La scène répond à une double provocation. La provocation s'exerce vis-à-vis du spectateur, qui fait partie de l'assistance mais qui, à la différence des serviteurs, est obligé de regarder la longue scène (54 secondes!). La provocation s'exerce également vis-à-vis de l'image de l'exercice du pouvoir monarchique. En effet, l'interprétation politique est ici évidente: dans la scène suivante, le roi couronné se présente devant son conseil et déclare qu'il veut désormais imposer sa seule volonté. Tout comme il s'est libéré de son principal conseiller, le cardinal Wolsey, qui lui a caché ses actions, il n'acceptera désormais plus les intrigues et les manipulations des autres. La liberté du souverain s'affirme à travers la domination du corps individuel de ses serviteurs et des spectateurs, tout comme dans l'emprise qu'il exerce sur des corps collectifs, comme le clergé d'Angleterre, les membres du Parlement, ses conseillers et finalement les sujets rebelles à sa volonté.

Bref, cette scène sexuelle ne sert certainement pas le réalisme historique, mais elle questionne d'une manière forte et directe, et même iconoclaste, une symbolique du pouvoir, l'idée de la sacralisation du « corps royal ». La représentation du corps individuel d'un roi qui veut désormais gouverner seul et qui va bientôt rejeter l'autorité spirituelle de la papauté, renvoie à celle de la construction du corps de l'État qui est en train de se produire. Le roi ne répondra bientôt plus de ses actions sinon devant Dieu et sa conscience. En effet, la série montre que le rôle du Parlement est systématiquement désavoué. La performance corporelle du roi transmet l'idée de la construction – forcément solitaire – d'une autorité, qui dans *The Tudors*, est représentée comme absolue et qui bascule finalement vers la tyrannie dans le virage dramatique de la troisième saison.

C'est ici qu'entre en scène un sujet collectif essentiel, celui du peuple en révolte. Cette saison est la plus sombre; elle est tournée à la lumière des chandelles et marquée par un crescendo d'images violentes. La cour est désormais confrontée à la résistance

populaire aux réformes religieuses du roi dans le nord de l'Angleterre. C'est à travers cette confrontation qu'apparaît la réification du corps des sujets déterminée par le pouvoir absolu du roi (l'allusion au *Léviathan* du *packaging* des DVD). La mort en couches de la reine Jane Seymour, la mère de l'héritier mâle (le futur Édouard VI), est représentée au miroir de la sanglante répression des rebelles ordonnée par un roi rendu fou par la souffrance. Dans l'étouffement des rébellions, effectivement, le roi «perd sa jeunesse», comme son ami Charles Brandon le lui dira, en revenant à la cour après la répression qu'il a exercée au nom du roi, mais en violant sa conscience, et cela sans que le roi comprenne son drame : ce roi qui ne maintient pas ses engagements auprès des chefs de la révolte et qui impose à son entourage d'exécuter ses décisions impitoyables. Après la chute de Thomas Cromwell, qui l'avait pourtant servi fidèlement, l'éphémère jeunesse retrouvée par le roi à côté de la reine Catherine Howard, dont la série souligne le jeune âge et la simplicité, traduit à nouveau l'exploitation du corps de ses sujets. Dans le jeu des intérêts des groupes politico-religieux catholiques et protestants en conflit qui cherchent à prendre le pouvoir à la cour, en attendant la mort du roi malade, le drame des courtisans devient celui du choix entre l'éloignement, et donc l'effacement social, et les difficiles négociations morales impliquées par l'obéissance à l'autorité royale.

### Le récit des événements.

#### Raconter/interpréter les individus

La comédienne Natalie Dormer, qui a reçu une formation en histoire, a raconté dans une interview avoir demandé à Michael Hirst de retravailler le personnage de la reine Anne Boleyn, qui lui semblait trop stéréotypé. Elle a été entendue : entre la première et la deuxième saison, le personnage de la reine Anne évolue et acquiert

une certaine épaisseur psychologique<sup>18</sup>. Il nous semble que les critiques qui ont accompagné les débuts de la série ont également pu contribuer à influencer plus amplement des choix d'écriture et de tournage. Au fil des saisons, la représentation de certains personnages a été réorientée et nuancée : cela est évident pour des figures historiques célèbres comme Thomas Cromwell et Thomas More, dont l'interprétation a suscité de vives réactions. Par ailleurs, notamment à partir de la fin de la deuxième saison, les dialogues reproduisent des sources historiques de l'époque, et parfois assez fidèlement.

La série n'est toutefois pas intéressée par la dramatisation des faits historiques à des fins de divertissement pédagogique. Pas de morale de l'histoire non plus. La cohérence interne de l'histoire est recherchée dans le labyrinthe des émotions sociales conflictuelles éprouvées par les personnages vis-à-vis de l'affirmation du pouvoir royal, dans les ambiguïtés et les genuflexions des courtisans, des hommes et des femmes du roi. Cette véritable anatomie des passions vise à susciter des effets de drame. Plutôt que de produire une interprétation univoque et *mainstream* du passé, elle essaie d'abord de rendre compte de la complexité de toute histoire individuelle. Chaque personnage dévoile une pluralité de facettes sans parvenir à des solutions interprétatives univoques, à la différence d'autres séries ultérieures portant également sur le règne d'Henri VIII, comme *Wolf Hall*<sup>19</sup>. Cette mini-série, dont la production affiche ouvertement son ambition d'offrir une réponse à *The Tudors*, met en scène le conflit entre Thomas More et Thomas Cromwell, en se situant du point de vue de ce dernier. « Saint » Thomas More, qui est traditionnellement représenté comme un martyr de la liberté de conscience, devient ici le méchant de l'histoire. *Wolf Hall* incarne ainsi un paradoxe. Tout en étant au départ une série fictionnelle

18 Interview publiée dans le blog de Susan Bordo, <https://thecreationofanneboleyn.wordpress.com/2012/05/19/natalie-and-anne> (consulté le 2 juin 2017).

19 *Wolf Hall*, mini-série en six épisodes produite et diffusée par BBC Two (2015).

– elle est l’adaptation des romans historiques de Hilary Mantel<sup>20</sup> – la série a été appréciée par une partie de la critique qui avait mal reçu *The Tudors*. Ces appréciations portent justement sur le fait que la mini-série diffusée par le deuxième canal de la BBC met en avant des effets de réalisme historique et donne donc à la fiction un caractère documentaire. Il s’agit là d’une ambiguïté de fond face au récit de l’histoire que certains historiens n’ont pas manqué de souligner<sup>21</sup>.

En revanche, quand le choix d’un scénario historique ne vise pas un but documentaire, l’histoire fonctionne manifestement en dehors de l’événementiel, comme un « lieu de l’altérité ». Au-delà des libertés prises avec l’histoire factuelle, la série *The Tudors* permet à notre avis de creuser le lien entre idéologies – croyances, choix de foi et de vie – et stratégies d’affirmation personnelle et sociale; en bref, de mettre en lumière les intentionnalités et les tensions individuelles des acteurs historiques. Le récit d’un passé qui est « réactualisé » par la fiction permet finalement, comme on le verra, d’interroger des catégories d’interprétation historique, et donc, à travers elle, le travail des historiens.

Arrêtons-nous par exemple sur deux figures controversées, qui peuvent être regardées dans la série l’une comme le miroir de l’autre. Il s’agit de la reine Anne Boleyn, la première à mourir par voie de justice, et de la reine Katherine Parr, la seule qui ait survécu, en devenant la veuve du roi. Dans les recherches des spécialistes, les deux princesses ont fait l’objet d’interprétations historiques qui ont beaucoup évolué, mais ces études ont toutes dû se confronter à des sources documentaires fragmentées et contradictoires. Pour la reine Anne, les chercheurs ont essayé notamment d’évaluer la pertinence historique des lourdes accusations portées à son égard dans

20 Hilary Mantel, *Le conseiller*, vol. 1 : *Dans l’ombre des Tudors*; vol. 2 : *Le pouvoir*, trad. de l’anglais (*Wolf Hall*, 2009 et *Bring Up the Bodies*, 2012), Paris, Sonatine éditions, 2013.

21 Voir les remarques critiques portées à cette mini-série par l’historien Eamon Duffy, un spécialiste de l’histoire religieuse anglaise du XVI<sup>e</sup> siècle, <http://www.thetablet.co.uk/features/2/4525/more-or-less> (consulté le 2 juin 2017).

l'enquête qui l'a finalement reconnue coupable<sup>22</sup>. Ces accusations – inceste, adultère (et, donc, délit de trahison) et même sorcellerie – contrastent avec l'image exemplaire de reine évangélique véhiculée par d'autres sources et transmise par des constructions biographiques plus tardives, protestantes, de l'époque du règne de sa fille Élisabeth I<sup>re</sup>. En ce qui concerne la reine Katherine, il s'agit d'évaluer les formes de son engagement actif pour la Réforme protestante, qui est connu pour la période qui suit à la mort d'Henri VIII, mais qui pour l'époque de son mariage avec le roi est documenté par une seule source d'origine protestante<sup>23</sup>. La série choisit finalement de représenter à la fois le charme sexuel et la verve de la reine Anne comme des aspects troublants de son personnage, lequel montre cependant une attitude d'autonomie intellectuelle et un engagement évangélique assuré. La reine Katherine est non seulement représentée comme une femme très cultivée aux intérêts intellectuels, et comme une protestante convaincue, mais également comme une dissimulatrice expérimentée.

Deux scènes sont significatives de ces choix interprétatifs. La première, qui se situe dans le troisième épisode de la deuxième saison, montre la reine Anne enceinte de l'héritier si attendu par le roi (mais qui se révélera être une fille, Élisabeth). Anne Boleyn prononce un discours aux dames et aux valets de sa cour personnelle, proclame ses intentions politiques et affirme son engagement religieux. Dans la deuxième scène, qui se situe dans le dernier épisode de la quatrième et dernière saison, la reine Katherine se confronte au souverain, désormais âgé, que la souffrance de la maladie rend d'autant plus coléreux et imprévisible. Katherine Parr est seule, elle se retrouve face au roi en présence des courtisans et du haut prélat qui complotent contre elle. Cependant, elle arrive à se défendre

22 Suzannah Lipscomb, «The Fall of Anne Boleyn: a Crisis in Gender Relations?», in Lipscomb et Betteridge (dir.), *Henry VIII and the Tudor court, op. cit.*, p. 287-305.

23 Thomas S. Freeman, «One survived. The account of Katherine Parr in Foxe's *Book of Martyrs*», in Lipscomb et Betteridge (dir.), *Henry VIII and the Tudor court, op. cit.*, p. 235-252.

contre les accusations d'Henri VIII, qui lui reproche de vouloir «se faire docteur» et de prétendre l'instruire sur des questions religieuses.

Ces deux scènes dramatisent des passages tirés de sources d'inspiration protestante : une chronique écrite par un ecclésiastique de la cour de la reine Élisabeth I<sup>re</sup> et les *Actes des martyrs* de John Foxe, un recueil historique monumental qui relate l'essor difficile de la Réforme dans le royaume d'Angleterre<sup>24</sup>. Les dialogues de la série respectent à la lettre les sources dont ils sont tirés, mais c'est surtout par leur interprétation que la complexité des personnages prend de l'ampleur. Un aspect largement développé dans la représentation de la cour mise en avant par la série est celui des codes d'honneur qui marquent le comportement social des hommes et des femmes de l'entourage du roi, et que le roi lui-même exprime à plusieurs reprises dans sa volonté de domination «masculine». Dans la scène qui fournit ici notre exemple, la liberté d'esprit d'Anne Boleyn est évoquée par une rupture de ces codes. La comédienne Natalie Dormer joue sur le langage du corps et sur l'expressivité, mais elle souligne aussi les écarts langagiers dans une situation formelle, écarts qui témoignent d'une familiarité excessive de la reine avec ses valets. À la fin de son discours, la reine recommande aux jeunes gens de ne pas se rendre trop souvent au bordel (exhortation moralisante qui se trouve également dans la source), mais d'une manière à susciter finalement un rire de connivence.

Dans la scène de la confrontation entre la reine Katherine et le roi, la prudence politique de la reine est mise en scène par sa capacité à recourir à une rhétorique du féminin et à sa supposée infériorité intellectuelle, donc par son appropriation instrumentale des codes de la hiérarchie du masculin affirmée par le roi. La comédienne Joely Richardson souligne cette tension dans son

24 William Latymer, aumônier de la reine Élisabeth I<sup>re</sup>, lui raconte la vie de sa mère Anne Boleyn dans sa *Chronickille*, ouvrage cité in G. W. Bernard, «Boleyn's religions», *The Historical Journal*, 36/1 (1993), p. 1-20; John Foxe, *The Acts and Monuments* (1563). Voir l'édition en ligne : <https://www.johnfoxe.org/> (consulté le 2 juin 2017).

interprétation. La reine est dans une condition de fragilité psychologique et d'isolement. Elle a peur pour sa vie. C'est pourtant en exprimant ces émotions au cours d'un discours très humble d'excuses qu'elle arrive à affirmer sa soumission d'une manière convaincante et à susciter l'approbation du roi (qui apprécie son jeu, tout en ayant compris qu'elle dissimule).

Plus généralement, il est ici question d'une crise des relations de genre: comment évaluer la tension entre les usages féminins du pouvoir et le discours masculin de l'autorité? Il s'agit de l'une des clés de lecture de la série; l'historien-ne peut également y déceler une orientation historiographique courante dans la recherche sur les pratiques politiques de la première époque moderne, qui souligne l'importance des réseaux informels des femmes des élites et des cours des dames, ainsi que l'implication des princesses dans les réseaux diplomatiques internationaux<sup>25</sup>.

### Le récit des événements. Les libertés/vérités de l'Histoire

On a souvent reproché à la série *The Tudors* de prendre des libertés avec l'histoire, de la manipuler ou encore de distordre la réalité des faits. Plusieurs listes d'erreurs historiques et d'anachronismes qui ont été repérés dans la série circulent sur internet, par exemple sur le site *The Tudors wiki*<sup>26</sup>. Ces listes tombent parfois dans une sorte d'hypercritique aussi positiviste que fétichiste. Si un anachronisme visuel est repéré, fût-il plaisant, c'est pour le stigmatiser aussitôt, sans chercher à savoir si la série lui assigne une fonction spécifique.

25 Sophie Cassagnes-Brouquet, Christiane Klapisch-Zuber, Sylvie Steinberg, «Sur le traces de Joan Kelly. Pouvoir, amour et courtoisie (XII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles)», *Clio. Histoire, Femmes et Sociétés*, 32 (2010), p. 18-52.

26 Voir <http://www.thetudorswiki.com/page/Historical+INACCURACIES+of+the+Tudors> (consulté le 2 juin 2017).

Comment l'historien doit-il se positionner à l'égard de ces écarts? Arrogances? Naïveté? Il est évident que la série procède volontiers par simplifications narratives. Michael Hirst n'a pas hésité à injecter des ingrédients purement fictionnels, dès lors que l'efficacité narrative de la série y gagnait. L'assassinat de l'oncle d'Henri VIII à Urbino par des Français sur lequel s'ouvre le premier épisode est entièrement fictif, mais il présente sur le plan narratif un avantage sensible, celui de produire d'emblée une tension dramatique. Il permet d'opérer un raccourci et de s'épargner une longue mise en place contextuelle sur les revirements diplomatiques entre la France et l'Angleterre. Un souci analogue d'économie a conduit le scénariste à fusionner des personnages, comme les deux sœurs du roi Margaret et Mary, ou à substituer au vieux et libidineux roi de France Louis XII, un vieux roi de Portugal non moins libidineux... Aussi la série peut-elle prendre des libertés avec la chronologie, qu'elle contracte ou dilate. Certains personnages se voient en outre attribuer de manière abusive des accents étrangers: Charles Quint et son ambassadeur Eustache Chapuys parlent avec un fort accent espagnol alors que l'un et l'autre sont de langue maternelle française... Mais ce qui compte pour la série, c'est moins ici la précision que la possibilité pour le spectateur d'identifier immédiatement tel personnage et son rôle dès qu'il entre en scène.

Certains anachronismes ont une fonction similaire. La vue de la ville de Rome sur laquelle s'ouvrent les scènes qui se déroulent à la cour papale est anachronique, puisqu'y apparaît la coupole de la basilique Saint-Pierre – qui n'a été achevée qu'à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle – et la place – qui n'a été aménagée qu'au XVII<sup>e</sup> siècle –, alors que l'action se situe en 1535. Pourquoi une telle légèreté? Le spectateur lambda doit pouvoir reconnaître immédiatement Rome à travers une image qui lui est familière. Il est par ailleurs bien difficile de trouver une quelconque ressemblance entre le portrait du «vrai» Paul III et le personnage qu'incarne Peter O'Toole, et pour cause: il importe ici en effet bien davantage de reconnaître le grand Peter O'Toole plutôt que le Paul III de l'histoire. Pour donner davantage

de relief au personnage qu'il interprète, le scénariste a même anticipé chronologiquement l'avènement de Paul III de deux ans [1532 pour 1534], ce qui lui permet d'intervenir activement dans l'affaire du divorce et de l'excommunication d'Henri VIII, qui est en réalité le fait de son prédécesseur, le pape Clément VII.

Quant aux costumes, il s'agit d'une création contemporaine qui tire sa principale source d'inspiration dans les tenues vestimentaires de la période élisabéthaine, mais pas seulement – il y a sans doute également du rock et du *Matrix* – et qui a pour objectif de construire une esthétique spécifique à la série.

« Tout art est un mensonge »...  
L'Histoire et ses fictions

Un épisode de la troisième saison s'ouvre sur la commande du portrait d'Anne de Clèves – la future quatrième épouse d'Henri VIII – passée au peintre Hans Holbein. Le ministre Thomas Cromwell, qui tient particulièrement à ce mariage pour des raisons politiques, demande à Holbein de ne pas hésiter à exécuter un portrait flatteur si nécessaire. À la réaction du peintre, qui, troublé, affirme qu'il a l'habitude de peindre la réalité, Cromwell lui rappelle en souriant que tout art est un mensonge (« *all art is a lie* »)... Ce dialogue plaisant renvoie à une anecdote historique : pour justifier son manque d'intérêt pour la reine Anne, le roi aurait mis en avant le fait qu'elle ne lui plaisait pas et que son portrait l'avait trompé<sup>27</sup>. Mais la répartie de Cromwell ne ferait-elle pas également écho au célèbre mot de Picasso : « L'art est un mensonge qui nous dévoile la vérité »<sup>28</sup> ?

Ce que nous dit ici la série (non sans adresser un dernier clin d'œil ironique à ses censeurs), c'est que les représentations que nous livre le passé – ici les portraits – ne sont la plupart du temps

<sup>27</sup> Cottret, *Henri VIII*, op. cit., p. 282-285.

<sup>28</sup> « Picasso Speaks », *The Arts*, 3 (mai 1923), éd. Marius de Zayas, p. 315 : « *Art is a lie that makes us realize truth* ».



Portrait d'Henri VIII, d'après Hans Holbein le Jeune, vers 1537  
© Walker Art Gallery, Liverpool

que des trompe-l'œil. Dans le dernier épisode de la série, le roi ne supporte pas de contempler sa propre image, telle que Holbein l'a peinte dans un portrait «réaliste» qui le montre vieux et malade. Ce portrait lui renvoie en effet le reflet de ce qu'il est devenu aussi bien physiquement que moralement, et de ce que le roi n'est plus. Il y a indéniablement ici quelque chose du roman d'Oscar Wilde, *Le portrait de Dorian Gray*. «Ce portrait est un mensonge! (*This portrait is a lie!*)», s'écrie furieusement Henri VIII. Ce n'est pas le corps mortel du roi qu'il convient de représenter, mais le corps immortel du pouvoir monarchique, tel qu'il s'est incarné dans la jeune dynastie Tudor. Holbein doit se remettre à l'ouvrage et produire un nouveau tableau. La dernière image de la série montre alors l'un des plus fameux portraits d'Henri VIII (sur lequel figure cependant le visage de l'acteur Jonathan Rhys Meyers), qui le représente dans la splendeur de sa puissance royale. Le roi, après l'avoir soigneusement observé, alors que différents épisodes de sa vie défilent sous ses yeux (et à l'écran, car le spectateur retransverse la série avec lui), exprime son contentement: «Monsieur Holbein, c'est un bel ouvrage (*Master Holbein, it is well done*)». *The Tudors* se conclut donc sur l'histoire d'une fiction... qui raconte sa vérité.

On l'aura compris, la fiction historique des *Tudors* soulève nombre de questions sur les représentations actuelles du passé dès lors que l'on s'intéresse aux enjeux proprement fictionnels de la série. Or ce sont des interrogations à côté desquelles on passe totalement si l'on établit comme seul critère d'appréciation de la série celui des écarts pris avec ce qui se pose comme la vérité historique factuelle, une vérité que l'on voudrait ériger comme norme absolue, pour autant bien sûr qu'il soit possible de l'établir de manière aussi stricte. Plutôt que de dénoncer systématiquement, pour s'en indigner, les écarts pris par une fiction historique par rapport à la factualité historique normative, il convient d'abord de reconnaître la part d'intentionnalité qui préside à ces écarts... Et non seulement parce qu'ils servent la fiction, mais encore parce qu'ils sont eux-mêmes porteurs d'une interrogation sur l'histoire.

Cette aspiration au respect de la vérité de l'histoire en dit long sur le rapport que l'on entretient aujourd'hui avec la recherche historique. Ce qu'on attend des historiens, c'est d'abord une expertise : à eux de faire le départ entre ce qui est vrai et ce qui est faux. Il nous paraît évident que les séries historiques ont fortement contribué à accroître cette demande. Mais la réception de ces séries soulève également la question du rapport que nous entretenons avec la fiction, et, en particulier, avec la fictionnalisation du passé. *The Tudors* est une création contemporaine qui a pour objectif d'être un divertissement. Cette fiction historique n'entend pas pour autant produire une vision totalement extravagante du règne d'Henri VIII. L'histoire qui est mise en scène se veut vraisemblable et se doit pour cela de respecter dans l'ensemble une trame chronologique factuelle qu'elle adopte pour cadre. La série puise bien ses principaux ingrédients dans le réservoir de l'Histoire – avec un grand H – tout en dialoguant avec de nombreuses autres références culturelles. Si *The Tudors* est d'abord une histoire de passions humaines, posées comme transhistoriques, le projet reste bien celui de connecter le passé au présent, afin de réfléchir à des enjeux foncièrement contemporains, ce qui implique également de toujours maintenir en retour la connexion de la trame narrative de la série au passé, c'est-à-dire de ne jamais rompre totalement le lien avec la vaste documentation historique sur laquelle elle s'appuie – un lien parfois très étroit, on l'a vu, à travers des citations textuelles, un lien aussi parfois, il est vrai, fort distendu.

Faut-il déplorer le fait que l'ouverture du passé à un large public se réalise le plus souvent sous la forme d'une histoire-divertissement ? Une série comme *The Tudors* génère chez les spectateurs l'envie de savoir ce qu'on sait « vraiment ». Il est en un sens rassurant de voir les internautes se prendre de passion à démêler le vrai du faux, à rechercher l'exactitude historique, afin de mieux dénoncer les libertés prises avec l'histoire. Cependant, l'intérêt qu'ils manifestent est principalement d'ordre événementiel et relève souvent davantage d'une forme de *gossip* de l'histoire qu'il ne rejoint

les véritables intérêts d'une enquête historique : s'interroger sur les silences des sources, sur les interprétations conflictuelles des événements, etc. La dramatisation du passé peut aussi, en suscitant l'émotion, en divertissant, interpeller le spectateur et activer son imagination. Elle exerce à ce titre une fonction culturelle et sociale importante. Les séries historiques peuvent ainsi être une clé qui ouvre un accès *vers* l'histoire, pour autant que l'on sache les regarder comme des fictions.



Philip Rieder  
Alexandre Charles Wenger

**The Knick :**  
*raconter*  
*la chirurgie*

*The Knick*<sup>1</sup> arrache le spectateur à son canapé pour le projeter dans un hôpital de New York à l'orée du XX<sup>e</sup> siècle. Le développement de la ville, le bouillonnement de ses rues, avec ses tramways électriques qui côtoient des véhicules hippottractés, le développement portuaire et l'immigration, les inégalités raciales sont soigneusement restitués. À la suite du Dr John Thackery, héros de la série, le spectateur découvre le Knickerbocker Hospital; il entre dans la salle où sont pratiquées de hardies opérations chirurgicales, il traverse les chambres des malades et arpente les coulisses de l'hôpital, jusque dans ses sous-sols où l'on réalise des tests sur des cochons et où l'on négocie clandestinement les cadavres humains nécessaires à l'expérimentation.

*The Knick* est une série qui présente la technologie médicale en pleine effervescence au début du XX<sup>e</sup> siècle, l'introduction d'appareils électriques dans les protocoles opératoires, les premiers radiographes. Le choix de la période retenue par la série – l'action se passe entre 1900 et 1902 – est judicieux du point de vue de l'histoire de la médecine: récemment mises au point, les techniques d'anesthésie et d'asepsie, de même que l'hémostase, permettent désormais aux chirurgiens d'envisager des interventions sur les organes internes. Les protocoles opératoires se raffinent et autorisent de nouveaux gestes, plus fins, plus maîtrisés. La chirurgie-boucherie devient de la chirurgie-dentelle, et les patients risquent moins de mourir des suites d'une intervention, d'une hémorragie ou d'une septicémie. Cette maîtrise inédite fournit pour chaque épisode une succession de nœuds dramatiques autour desquels se déroulent les vies des médecins et des malades. La tension

1 *The Knick* (réal. Steven Soderbergh, créat. Jack Amiel et Michael Begler), saison 1 (2014) et saison 2 (2015).



Les rues de New York (saison 1, épisode 1)

est décuplée par une juxtaposition de l'ancien, les modes de faire traditionnels, et le nouveau, la modernité chirurgicale et la technologie. Le thème de la modernité médicale s'impose ainsi à la fois dans sa complexité et sa fragilité : la nouvelle chirurgie repousse les limites du possible, suscite l'espoir chez des malades désespérés, offre de nouvelles opportunités professionnelles et soulève des problèmes inédits sur la sûreté des procédures, la gestion des risques et l'éthique professionnelle.

Promu responsable de la chirurgie de l'hôpital dans le premier épisode, le Dr Thackery est une figure faite de contrastes qui incarne les ambitions et les fragilités des chirurgiens du temps. À peu près dépourvu de vie privée, il se dévoue corps et âme aux progrès de son art. Cultivé, inventif et bricoleur, il est aussi intrépide, sinon téméraire. Consommateur de cocaïne pour combattre le sommeil et travailler davantage, il est familier des fumeries d'opium et des bordels. Il apparaît alternativement comme un dandy énergique et séducteur, comme un chirurgien de génie et comme une loque ravagée par son addiction. Personnalité essentiellement solitaire, il règne néanmoins dans son hôpital sur une équipe de têtes brûlées qui, à l'instar du chirurgien noir Algernon Edwards, sont fascinés par sa virtuosité à défaut d'être conquis par ses qualités humaines. « Thack » est un drogué génial, une figure d'ombre et de lumière.

Or pour fabriquer le personnage de Thack, les concepteurs de la série se sont inspirés d'un modèle historique, et non des moindres: le docteur William S. Halsted (1852-1922), l'un des quatre fondateurs de l'Hôpital Johns Hopkins, et l'objet d'une fierté patriotique encore régulièrement exprimée dans les revues médicales américaines contemporaines<sup>2</sup>. Jouissant d'une réputation d'esthète, faisant notamment venir ses chaussures de Paris (un trait attribué à Algernon Edwards dans la série), Halsted est l'auteur d'actes héroïques comme avoir opéré la vésicule biliaire de sa mère sur la table de la cuisine familiale (1882), ou avoir transfusé son propre sang à sa sœur (1881) avant même que les groupes sanguins ne soient connus. En matière de chirurgie, Halsted a été un grand innovateur, reconnu pour avoir développé la *safe surgery* et inventé différents gestes opératoires dans les domaines de la chirurgie gastro-intestinale (hernie inguinale, calculs vésicaux, suture des intestins) et de la cancérologie (mastectomie). En 1884, la lecture du *Medical Record* lui révèle le pouvoir anesthésiant du muriate de cocaïne<sup>3</sup>. Il l'expérimente sur lui-même, avec des collègues et des étudiants en médecine. Toxicomane jusqu'à la fin de sa vie, il réussit tant bien que mal à cacher sa dépendance, sans en mourir précocement, contrairement à de nombreux confrères<sup>4</sup>.

En optant pour une soigneuse reconstitution visuelle du passé et en prenant pour «guide» un chirurgien certes fictif mais largement tributaire d'un modèle ayant existé, les concepteurs de *The Knick* semblent avoir pris les précautions nécessaires pour garantir la véracité de leurs descriptions et la vraisemblance des situations exposées. Cela d'autant plus qu'ils ont fait appel à la supervision du Dr Stanley Burns, un ophtalmologiste new-yorkais possédant une collection historique de plusieurs milliers de cartes postales à sujets

2 Par exemple John L. Cameron, «William Stewart Halsted. Our Surgical Heritage», *Annals of Surgery*, 225/5 (1997), p. 445-458.

3 Francke H. Bosworth, «A New Therapeutic Use for Cocaine», *Medical Record*, 26 (November 15, 1884), p. 533-534.

4 Voir Gerald Imber, *Genius on the Edge. The Bizarre Double Life of Dr. William Stewart Halsted*, New York, Kaplan Publishing, 2011.

médicaux, afin de reconstruire les différents objets chirurgicaux du passé, de les disposer au mieux sur les plateaux de tournage et de conseiller les acteurs dans leur utilisation<sup>5</sup>.

## Raconter la chirurgie

Les séries télévisées historiques de qualité (au sens où elles ont une ambition à la justesse historiographique et où elles disposent des moyens de cette ambition) et jouissant d'une forte audience internationale sont relativement récentes. Quel accès au passé une série telle que *The Knick* donne-t-elle au spectateur? Avant de répondre à cette question, quelques rappels s'imposent sur la spécificité du média, au risque de l'évidence. De fait, une série télévisée ne produit vraisemblablement pas les mêmes effets de connaissance que, par exemple, une thèse de doctorat sur l'histoire de la chirurgie.

Tout d'abord, *The Knick*, en tant que série télévisée, constitue un récit et non un discours. Les progrès de la chirurgie n'y sont pas juste exposés rationnellement. Ils sont racontés à travers les parcours de vie des personnages, ils constituent une histoire soumise à une causalité temporelle et pleine de suspense. Par cette histoire, la série télévisée cherche un engagement émotionnel de la part des spectateurs. L'admiration pour tel personnage, le sentiment d'injustice face à telle situation suscitent l'identification ou le rejet, la compréhension ou la révolte. Ensuite, le récit est fait d'images et non de texte. Donc la série impose une visualisation du passé, une gestuelle, des manières de dire et de faire, une lumière, un espace. Cette richesse visuelle présente néanmoins le risque d'une distorsion historique produite par l'exigence du spectaculaire<sup>6</sup>. De fait,

5 Voir Philip Rieder et Alexandre Wenger, «Vue d'aujourd'hui : la chirurgie vers 1900 dans *The Knick*», *Histoire Engagée*, <http://histoireengagee.ca/?p=6754> (consulté le 24 mai 2017).

6 Un exemple: les opérations ont lieu dans l'amphithéâtre de chirurgie, alors que, historiquement, elles se déroulaient généralement dans des salles d'opération (moins spectaculaires, mais plus pratiques).

une série télévisée répond à des impératifs publicitaires de visibilité et s'inscrit dans une compétition économique entre les programmes pour le gain de l'attention du public. Pour *The Knick* par exemple, cela correspond au parti pris gore et au choix de pathologies toujours visuellement frappantes. Enfin, les exigences financières imposent un rythme à la fois de production et de narration: la conception d'une série historique n'a rien à voir avec la lente composition d'un livre d'histoire académique, inscrit dans le temps long de l'élaboration, puis le temps long de la réception critique. La série produit un récit qui condense temporellement les événements autour de la biographie de Thack et du cadre choisi pour l'action, le Knickerbocker Hospital. Des faits et des découvertes survenus en réalité dans différents lieux entre 1880 et 1920 sont restitués dans la série entre 1901 et 1902 à New York. On y trouve l'affaire de *Typhoid Mary*, la première porteuse saine de la typhoïde poursuivie légalement entre 1907 et 1915 et, parmi les prouesses attribuées à Thack, la découverte de l'anesthésie partielle par la cocaïne faite par Halsted et la séparation des sœurs siamoises Zoya et Nika pratiquée par le Dr Eugène Doyen en France en 1902.

En fin de compte, comme pour tout récit historique, la série en dit plus sur notre regard sur le passé que sur le passé lui-même. Les deux points de vue sont mis en évidence par des procédés cinématographiques: *The Knick* est filmé en lumière naturelle (ce qui donne l'impression de réalisme), tout en étant complété par une musique violemment anachronique (ce qui donne l'impression d'actualité). Quelle relation au passé ce type de récit historique crée-t-il?

Pour répondre à cette question, nous nous intéresserons au motif de la main, qui permet de réfléchir à la manière dont l'histoire est filmée et représentée dans *The Knick*. Les partis pris de la série font porter l'attention des spectateurs d'une part sur les actions des personnages, les pratiques constitutives de la modernité chirurgicale, et d'autre part sur les relations nouvelles que ces dernières instaurent entre les médecins et les patients. Dans un second temps, nous prolongerons notre réflexion sur les gestes et

procédures opératoires en abordant la question de leur historicité et de leur acceptabilité éthique à l'époque.

### Filmer la main

La signification des événements racontés par *The Knick* résulte de la confrontation entre, d'une part, la façon dont la série reconstitue le passé et, d'autre part, les propres connaissances historiques du spectateur (ou, à défaut, ses propres présupposés). Par exemple comment un chirurgien était-il vêtu en 1900? Comment se déplaçait-il? Quelles étaient ses préoccupations quotidiennes? Mais la signification des événements résulte également de la confrontation entre la série et les connaissances cinématographiques du spectateur. Par exemple, lorsque Thack lance son pathétique «*What have I done?*»<sup>7</sup>, après la mort de la jeune fille à laquelle il a transfusé son propre sang, le spectateur peut se souvenir de cette même phrase prononcée par le Dr Frankenstein après l'animation du monstre<sup>8</sup>. Thack se comprend donc à travers la double référence historique et cinématographique: la première nous le présente comme un pionnier malheureux de la transfusion sanguine peu avant les connaissances hématologiques qui rendront l'opération possible; la seconde l'inscrit dans la longue lignée cinématographique des médecins-démiurges qui cherchent à concurrencer Dieu. L'ensemble souligne l'ambivalence de ses actes.

Or à bien y regarder, il est un élément dans *The Knick* qui bénéficie d'un traitement visuel tout particulier et qui, lui aussi, ne peut être compris que rendu à ce double contexte historique et cinématographique: les mains. Celles de Thack sont sûres, précises, rapides. Elles font de lui un chirurgien d'exception.

7 Saison 1, épisode 10, 39:56.

8 *Frankenstein* (réal. K. Brannagh, 1993): «My God, what have I done?» (47:05).



Dr Thackeray

Pour faire apparaître l'importance conférée aux mains, prenons à titre d'exemple la première opération chirurgicale de la série. Le spectateur n'a pas besoin d'attendre longtemps pour être précipité dans un bain de sang : à peine émergé de sa fumerie d'opium, Thack rejoint le Dr Christiansen pour une opération sur une jeune femme enceinte souffrant d'un placenta praevia. La scène (à l'issue de laquelle la parturiente meurt, le fœtus meurt et Christiansen se suicide) dure un peu plus de cinq minutes<sup>9</sup>.

Après quelques plans d'ensemble qui présentent les lieux au spectateur, l'opération se compose entièrement d'une succession rapide de plans rapprochés montrant les gestes de l'équipe chirurgicale et le contact avec le ventre ouvert de la patiente. Ne reste plus que la lutte entre les mains des chirurgiens et le corps opéré. Tout le reste est relégué hors cadre. Cette façon de filmer place non seulement le spectateur au plus près de l'action, mais encore elle promeut les mains au rang de personnages principaux de cette séquence<sup>10</sup>. De nombreux inserts survalorisent les outils (masque anesthésiant, bistouris, pinces hémostatiques, pompe à sang) et

9 Saison 1, épisode 1, 03:10-08:48.

10 Cette prépondérance des mains est déjà observable dans les scénarios originaux de la série. Voir Steven Soderbergh [et al.], *The Knick: Anatomy of a Series*, Cinemax (electronic book), 2015. Les choix artistiques de Soderbergh ne font que l'accentuer.

les mains qui les actionnent, estompant ainsi la figure entière de l'opérateur. L'insistance sur cette « main technologique » est encore renforcée par le peu de paroles échangées entre les protagonistes de la scène. Certes, quelques plans rapprochés en contre-plongée font brièvement la mise au point sur les visages des chirurgiens; mais ces derniers apparaissent toujours derrière un premier plan entièrement occupé par les mains et les bras de l'équipe. La scène de l'opération présente donc en alternance des mains uniques effectuant frénétiquement un même geste, et des ballets de mains différentes, comme une chorégraphie ensanglantée qui montre l'organisation d'ensemble autour de la table d'opération.

En filmant une main – et à plus forte raison celle d'un médecin –, un réalisateur peut lui donner différents sens: la main peut être prédatrice, dispensatrice de consolation ou signe d'une volonté démiurgique. Ces différentes fonctions se retrouvent dans la tradition cinématographique. Dans *Dead Ringers* (1988) de David Cronenberg, les personnages principaux sont deux frères, des obstétriciens qui sombrent progressivement dans une folie agressive. Leur prédation envers les femmes se matérialise par l'invention d'outils obstétricaux en forme de griffes et de pinces qui prolongent leurs mains. À l'opposé, le gynécologue-obstétricien campé par Cary Grant, héros de *People Will Talk* (1951) de Joseph L. Mankiewicz, est une figure de médecin humaniste. Sa main console les femmes; elle est bienveillante, empathique, elle rassure et établit un contact humain. Quant à la main du démiurge – le médecin qui cherche à concurrencer Dieu dans son œuvre créatrice et sa connaissance des mécanismes secrets de la nature – elle est abondamment reprise au cinéma, comme nous l'avons évoqué plus haut. Cette main providentielle du chirurgien qui intervient dans un organisme dérangé est une reviviscence de la métaphore ancienne de la main de Dieu; elle peut être bienveillante ou malveillante.

## Les cow-boys en blouse blanche

Qu'en est-il dans *The Knick*? Ou plus exactement quel sens peut-on assigner à la mise en scène des mains dans une scène telle que l'opération initiale? Dans *The Knick*, le progrès médical est présenté comme un combat permanent: combat du chirurgien contre la maladie bien sûr, mais aussi combat pour l'obtention de fonds, combat pour la construction des infrastructures, combat pour le respect des règles sanitaires. Or précisément, les plans rapprochés, qui cadrent les mains et le ventre de la parturiente, présentent l'opération comme un duel, la fin justifiant les moyens. Ici, la main qui se saisit du bistouri est valorisée comme l'est la main qui se saisit du colt dans le western<sup>11</sup>. Les territoires inexplorés à conquérir ne sont pas les grandes plaines du *Far West*, mais la connaissance du corps humain.

Or la scène initiale de l'opération, comme d'ailleurs toutes les autres opérations à venir dans *The Knick*, se fait à mains nues<sup>12</sup>: les chirurgiens n'ont ni gants, ni masques, ni calots. Le fait peut paraître surprenant. Bien qu'en 1920 encore, de nombreux chirurgiens continuent à opérer à mains nues, quitte à les laver régulièrement en cours d'opération, Thack semble « en retard » sur son modèle historique William Halsted<sup>13</sup>. Ce dernier est en effet considéré comme l'introducteur des gants chirurgicaux en caoutchouc dans les salles d'opération. En 1889, il en fait fabriquer deux paires par la Goodyear Rubber Co. à l'attention de son infirmière (et future épouse) Caroline Hampton, qui souffrait d'une dermatite provoquée par l'utilisation de l'acide carbolique nécessaire à

11 La référence au western touche d'autres scènes récurrentes dans *The Knick* comme celle, classique, de la bagarre virile à poings nus, à travers le personnage d'Algernon Edwards. Par exemple, saison 1 épisode 3, 51:11. La main du chirurgien révèle ici son potentiel d'agression.

12 Il s'agit d'un choix délibéré comme l'indique le scénario initial de la série: « *Bare-handed and without a mask, Christiansen makes the first incision, as the gallery murmurs their interest* ». Saison 1, épisode 1; Soderbergh [et al.], *The Knick*, op. cit.

13 Louis P. Fischer [et al.], « L'habit du chirurgien en salle d'opération: 100 ans d'histoire », *Histoire des sciences médicales*, 32/4 (1998), p. 353-364.



Opérer à mains nues

la stérilisation du matériel chirurgical<sup>14</sup>. La première diffusion des gants dans les équipes opératoires répondait donc à la nécessité de protéger le personnel médical des produits aseptisants et de l'infection de certaines plaies, et non à la stérilisation en soi. Ces premiers gants chirurgicaux étaient noirs, comme en témoigne une photo de 1904 montrant William Halsted en train d'opérer.

Le passage progressif, au début du XX<sup>e</sup> siècle, d'une chirurgie mains nues à une chirurgie gantée est loin d'être anodin. Les praticiens étaient attachés au contact direct, immédiat, avec les tissus. La dextérité d'un chirurgien croissait avec son expérience et, aux yeux de beaucoup, les gants faisaient obstacle à cette évaluation tactile. À la fin des années 1930 encore, Henri Mondor (1885-1962), l'un des plus célèbres chirurgiens français de son temps, se souvient de «certains romantiques de la chirurgie» qui refusaient les gants au motif qu'ils rendaient les actes impersonnels. Quant aux opérateurs qui «pour une sécurité moins aléatoire des actes chirurgicaux» avaient choisi les gants, ils durent consentir, écrit Mondor

14 S. Robert Lathan, «Caroline Hampton Halsted: the first to use rubber gloves in the operating room», *Baylor University Medical Center Proceedings*, 23/4 (2010), p. 389-392.

non sans pathos, à « cacher à leurs propres yeux et aux yeux des disciples les plus rapprochés, le jeu élégant, fort ou presque tendre, de leurs mains laborieuses. Ce faisant, ils durent même abandonner quelque agilité et une part de leur affinement tactile. Désormais, pour opérer, ils se gantèrent, de gants de pureté »<sup>15</sup>.

Bien qu'ils « désindividualisent » les mains et dépossèdent le chirurgien de son style opératoire propre, les gants chirurgicaux sont donc, historiquement parlant, les indices d'une modernité qui, en principe, caractérise aussi les chirurgiens fictifs de *The Knick*. Les raisons pour lesquelles les créateurs de la série les font opérer à mains nues ne sont pas claires. On pourrait y voir une manifestation de la condensation temporelle à des fins scénaristiques mentionnée plus haut. On pourrait aussi penser qu'il s'agit d'un artifice visuel destiné à frapper les spectateurs et à exhiber le caractère pionnier (ou *Far West*) de cette chirurgie. Ou encore que la standardisation de la chirurgie par les gants ne sied pas à Thack, présenté comme un individu à part, un génie unique dont les mains sont la signature.

Quoi qu'il en soit, le sens conféré à la présence ou à l'absence de gants noirs dans *The Knick* ne dépend pas uniquement de l'histoire médicale, mais également d'une tradition cinématographique. Bien loin d'être neutre, le gant noir est un motif spectaculaire que se sont rapidement appropriés la culture et le monde du spectacle. Le gant noir possède une connotation inquiétante. Au cinéma, il est la marque des méchants, et tout particulièrement des savants et des médecins fous. Le Dr Rotwang dans *Metropolis* (1927) de Fritz Lang porte un gant noir, tout comme le savant maléfique dans *The Mad Doctor*, un dessin animé réalisé par Walt Disney en 1933. Plus tard, la main artificielle du Dr No, le premier ennemi de James Bond à l'écran<sup>16</sup>, ou encore la main folle du Dr Strangelove<sup>17</sup> sont gantées de noir. On pourrait donc imaginer que Thack et ses collègues n'ont pas de gants noirs pour ne pas apparaître trop nettement comme

15 Henri Mondor, *Hommes de qualité*, Paris, Gallimard, 1939, p. 17.

16 *Dr No* (réal. Terence Young, 1962).

17 *Dr Strangelove* (réal. Stanley Kubrick, 1964).

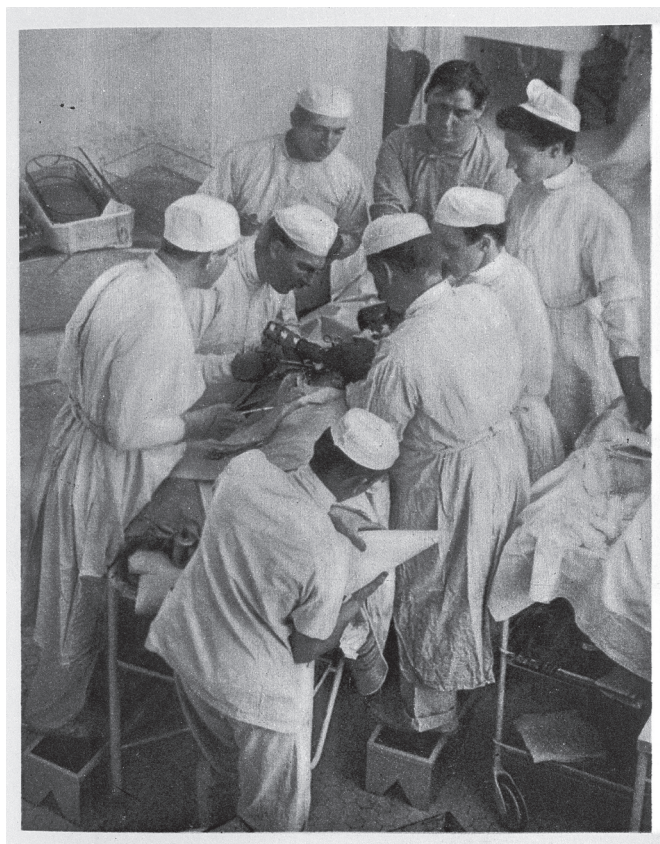
des personnages négatifs. Mais étant donné les audaces des scénaristes et du réalisateur – la scène initiale de l'opération du placenta praevia, par exemple, est tellement gore que la série perd probablement la moitié de ses spectateurs après dix minutes –, on les voit mal reculer devant une telle considération.

En soulevant les chairs, en pénétrant dans les tissus, les mains des chirurgiens de *The Knick* partent à la conquête de l'inconnu. Dans la série, les mains constituent un motif de réflexion et d'articulation entre l'ancien et le moderne. Malgré les anachronismes, ou peut-être grâce à eux, la représentation des mains dans la chirurgie au début XX<sup>e</sup> siècle renvoie l'historien à ses propres constructions du passé. En 1938, à l'occasion d'un discours resté célèbre prononcé devant un parterre de chirurgiens, le poète Paul Valéry s'étonnait de l'inexistence d'un traité général de la main<sup>18</sup>. Lui-même réunissait des notes et des dessins dans l'espoir – jamais abouti – d'écrire un tel traité. Aujourd'hui encore, il n'existe curieusement pas d'histoire de la main, encore moins de la main du chirurgien. De manière paradoxale, c'est une œuvre artistique, une série télévisée, qui s'attelle à combler cette lacune et à répondre aux attentes de Paul Valéry.

### Des gestes qui soignent... ou pas

L'attention avec laquelle la caméra capte les gestes, attire l'attention sur des détails du contexte et des objets médicaux aujourd'hui inconnus, constitue un moyen puissant et efficace pour initier le spectateur à un contexte historique donné tout en provoquant une sensation d'étrangeté, voire d'étonnement. Les objets manipulés lui sont inconnus, les gestes aux prises avec le corps dérangent par le contraste qu'ils offrent avec les attentes de celui qui est familier avec

<sup>18</sup> Paul Valéry, «Discours aux chirurgiens» (1938), in *Œuvres*, vol. 1, Paris, Gallimard «La Pléiade», 1957, p. 918-919.



W. S Halsted opérant au New Surgical Ampitheatre en 1904  
© Wellcome Library, Londres

la médecine d'aujourd'hui. Cette focalisation sur les gestes renforce l'attention portée aux faits quotidiens, à la réalité concrète de l'hôpital et aux acteurs historiques. Elle accompagne le spectateur dans sa découverte d'une série de relations binaires entre hommes et femmes, noirs et blancs, médecins et malades. Chaque couple lève le voile sur une réalité que la caméra transforme en récit historique. La nature de ce récit en images mérite d'être explicitée en raison de

la force avec laquelle elle tend à conditionner la perception du passé par le public (y compris par les historiens).

Dans les paragraphes qui suivent, le propos se concentre sur une question centrale pour la série et essentielle pour l'histoire de la médecine: la relation entre médecins et malades. Au cap du XX<sup>e</sup> siècle, le chirurgien peut espérer que son patient survive à l'opération, une situation inédite qui ouvre des possibilités nouvelles. Dans son récit des performances qui en découlent, Steven Soderbergh met l'accent sur des cas limites, des malades biologiquement condamnés ou socialement stigmatisés en raison de leur condition. L'exemple type est celui de la jeune fille de famille aisée souffrant de la typhoïde et dont la situation est désespérée: la rupture de ses intestins – une perforation typhique – est, de l'avis de ses médecins, déjà intervenue ou imminente. L'état critique du malade est traditionnellement un contexte favorable à l'expérimentation<sup>19</sup>. Consulté, Thack résiste aux pressions de l'administration hospitalière, qui compte parmi ses membres une amie de la famille. Les arguments qu'il avance sont classiques. Ne va-t-il pas simplement causer des douleurs supplémentaires et inutiles à la malade? «*The risk would be too great. [...] She would almost certainly die under the knife and if she did miraculously survive, her life would be grossly compromised*»<sup>20</sup>. Sa réserve témoigne de la prise en compte d'un principe éthique bien ancré dans la pratique médicale depuis l'Antiquité, celui de ne pas nuire au malade<sup>21</sup>. Le chirurgien, fort de ses connaissances cliniques et techniques se trouve confronté à une option thérapeutique possible, mais risquée et peu éprouvée<sup>22</sup>. Quoique l'origine sociale de la malade ait pu peser dans la balance, la décision de tenter l'intervention relève du seul jugement du

19 Le cas de figure le plus courant est celui de l'accouchement lors duquel la vie de la mère est menacée, le chirurgien intervenant traditionnellement après que tout a été tenté.

20 Saison 1, épisode 3, 00:36.

21 C'est là une injonction souvent relayée en référence au serment hippocratique.

22 En 1895, Paul Le Gendre signale une guérison pour seize opérations (dans trois autres cas, le diagnostic n'était pas sûr). Paul Le Gendre, *Thérapeutique de la fièvre typhoïde*, Paris, O. Doin, 1895, p. 288.

médecin. Réaliser une laparotomie dans ces circonstances n'était pas commun en 1900 et la témérité de l'opération rappelle celle de William Halsted – par ailleurs inventeur d'une méthode de suture pour les intestins (1887) qui la rend possible<sup>23</sup>. A priori, en se basant sur ce seul cas, les possibilités nouvelles de la chirurgie n'apportent rien de neuf à la déontologie du médecin. Seul le succès de l'opération – improbable avant cette date – peut être lu comme un indice de modernité et confère un semblant d'espoir.

### Produire des miracles

Les nouveaux moyens d'intervention chirurgicale disponibles sont une invitation à tenter davantage et à inventer des solutions nouvelles pour les malades. Cette aspiration à mettre en œuvre de nouvelles procédures et l'idée de progrès constant habitent encore la chirurgie contemporaine et n'étonnent certainement pas le spectateur, tant il est vrai que la chirurgie est aujourd'hui un art dont les innovations et les « miracles » sont relayés dans les médias. En revanche, cette configuration est nouvelle en 1900 et le médecin ne dispose ni du cadre ni des moyens des générations de chercheurs appelées à lui succéder. L'improvisation, les bricolages et les espoirs que dépeint la série correspondent à une réalité historique.

Les expériences mises en scène dans *The Knick* concernent souvent des malades connus par le médecin et qui sont issus des mêmes couches sociales que lui. En intégrant cette catégorie de malades, la série attire l'attention sur une transformation des habitudes. Avant 1900, les malades aisés étaient traités chez eux; seuls les pauvres, dépourvus d'un espace de vie suffisant et d'un réseau à même de les soigner à domicile, recouraient aux services des hôpitaux. Après 1900, progressivement, les malades aisés s'intéressent davantage

23 Gerald Imber, *Genius on the Edge: the Bizarre Double Life of Dr. William Stewart Halsted*, New York, Kaplan Pub., 2010, p. 88-89.

aux possibilités nouvelles offertes par les hôpitaux où œuvrent des chirurgiens tels que Thack. Les expérimentations traditionnellement réservées aux marginaux et aux pauvres sont désormais tentées sur des malades aisés<sup>24</sup>. La jeune fille opérée des intestins en offre un bon exemple, tout comme l'amie de Thack souffrant de la syphilis. Le chirurgien traite cette dernière à la fois en réalisant une reconstruction nasale selon une procédure ancienne et en suivant une procédure expérimentale qui consiste à donner la malaria au malade. La question de savoir si le médecin peut proposer un tel protocole à un malade ne se poserait pas aujourd'hui : l'issue est plus qu'incertaine et la procédure n'est pas éprouvée. Qu'en était-il en 1900 ?

Ce questionnement amène l'historien à considérer les efforts des cliniciens de la génération d'Halsted pour trouver de nouvelles thérapies à partir de leurs observations de la nature et de leur travail clinique. Le Dr Pierre-Charles Bongrand affirme en 1905 que pour établir une science de la pathologie humaine, il est indispensable de faire des expériences « non pas sur l'organisme animal, mais sur l'organisme humain »<sup>25</sup>. C'est ainsi que l'observation empirique selon laquelle des malades souffrant de pathologies mentales pouvaient voir leur état s'améliorer après une maladie infectieuse avait donné lieu à des tentatives thérapeutiques dans le dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, à l'exemple des malades souffrant de *dementia paralytica*, une forme de démence associée à la syphilis. À partir du constat que ces malades allaient mieux s'ils étaient, en plus, atteints d'une maladie infectieuse avec fièvre, l'idée prend corps de traiter la syphilis à l'aide de maladies infectieuses<sup>26</sup>.

24 Voir à ce sujet Grégoire Chamayou, *Les corps vils : expérimenter sur les êtres humains aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*, Paris, La Découverte, 2008.

25 Pierre Charles Bongrand, *L'expérimentation sur l'homme : sa valeur scientifique et sa légitimité*, éd. Anne Fagot, Villejuif, Presses de l'Institut Gustave Roussy, 2012, p. 36.

26 L'observation est de Julius Wagner-Jauregg qui situe le projet en 1887. Voir *Nobel Lectures, Physiology or Medicine 1922-1941*, Amsterdam, Elsevier Publishing Company, 1965.

Le principe est moins saugrenu qu'il n'y paraît : différentes maladies avaient été inoculées à partir du second tiers du XIX<sup>e</sup> siècle dans l'espoir d'en guérir d'autres<sup>27</sup>. L'initiative prise par Thack est donc vraisemblable dans le contexte scientifique de son temps, bien que les essais avec la malaria soient plus tardifs (1917). Néanmoins, l'acceptabilité morale de telles expériences n'allait pas de soi. Le Dr Julius Wagner-Jauregg, lauréat du prix Nobel pour ses travaux sur la malaria comme thérapie pour les malades syphilitiques, affirmait qu'« on ne peut nous reprocher d'utiliser une procédure qui est irrationnelle. Nous avons observé la nature; nous avons cherché à imiter la voie empruntée par la nature elle-même pour guérir »<sup>28</sup>. Le médecin se justifie, signalant une vulnérabilité que confirme en 1905 le livre de Pierre-Charles Bongrand, dans lequel l'auteur confronte l'interdit moral à la réalité des pratiques et souligne ainsi la fragilité de la position du chirurgien.

Le cadre de la recherche clinique était encore largement tributaire du jugement du chercheur, lequel devait assumer ses propres décisions. Les cliniciens commettent à l'occasion des erreurs qui coûtent la vie à certains de leurs patients. En réalisant des essais sur la thérapie par la malaria pour soigner la syphilis, un clinicien assume de ne pas pouvoir prendre le temps de vérifier la souche de malaria qu'il utilise. En conséquence, il injecte une souche virulente, la *malaria tropica* à un groupe de malades dont trois meurent<sup>29</sup>. L'expérience vécue par Thack, celle de perdre un malade au cours d'une expérience clinique destinée à améliorer son état, n'est pas isolée. Quelles étaient donc les limites données à l'expérimentation clinique? Les essais présentés dans *The Knick* laissent penser que le clinicien expérimentait comme il l'entendait, sans aucun contrôle. La jurisprudence confirme qu'il n'était

27 Parmi de nombreux exemples, Bongrand signale celui d'un enfant souffrant de teigne traité par une inoculation syphilitique en 1830. Bongrand, *L'expérimentation sur l'homme*, op. cit., p. 81-83.

28 Cité dans Magda Whitrow, «Wagner-Jauregg and fever therapy», *Medical History*, 34/3 (1990), p. 301. Traduction des auteurs.

29 *Ibid.*, p. 303-305.

pas courant de rendre un médecin responsable de l'insuccès de sa thérapie. Cela dit, les tribunaux pouvaient instruire des procédures contre les auteurs d'essais cliniques réalisés sans le consentement du malade, comme des coups et blessures volontaires, voire des assassinats<sup>30</sup>. La mort de la fille anémique à la suite de la tentative malheureuse de transfusion de Thack ne suscite apparemment ni plainte ni réaction. Or la fille était mineure et rien ne laisse entendre que les parents avaient donné leur accord. Si la fiction renvoie ainsi le médecin à sa conscience, dans la vraie vie, les abus manifestes suscitaient des réactions : c'est ainsi que le Dr Doyen, qui avait pris la liberté de tester la contagiosité du cancer en injectant des cellules cancéreuses à certaines patientes, devient un objet de scandale et se voit traîné devant les tribunaux<sup>31</sup>.

En somme, les excès des expérimentateurs de la série pouvaient se produire dans des hôpitaux au début du XX<sup>e</sup> siècle. L'« excès » désigne ici un échec et surtout un échec survenu lorsque les modalités de l'essai n'étaient pas conformes aux attentes sociales. À parcourir la liste d'expériences réalisées aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles établie en 1905 par Bongrand<sup>32</sup>, l'expérimentation clinique sur l'homme était une pratique commune. Il est vrai que les particularités propres à l'expérimentation mises en scène dans *The Knick* relèvent certainement de caractéristiques suscitées par les contraintes de la narration : les essais entrepris dans les vrais hôpitaux concernaient le plus souvent des groupes de malades dont les résultats étaient comparés à ceux de malades non traités, alors que dans *The Knick*, à l'exception des travaux sur la césarienne, les essais sont tentés sur des malades uniques dont le spectateur est amené à connaître l'histoire.

30 Bongrand, *L'expérimentation sur l'homme*, op. cit., p. 81-82.

31 Anne Carol, « Les greffes médicales du docteur Doyen : pratiques médicales et sensibilités collectives », in Didier Foucault (éd.), *Lutter contre le cancer*, Toulouse, Privat, 2012.

32 Bongrand, *L'expérimentation sur l'homme*, op. cit., p. 39-76.

## Une biographie de la chirurgie

*The Knick* propose un accès au passé de la médecine à la fois visuel, incarné et « biographique »<sup>33</sup>. L'approche visuelle, soigneusement documentée par les ressources des collections d'images et d'objets, constitue l'apport le plus saisissant. Elle permet de lier une érudition matérielle et factuelle au récit – une érudition par ailleurs rarement atteinte dans les travaux académiques d'histoire de la chirurgie, où il est plus courant de prendre appui sur des sources manuscrites et imprimées. L'image offre un cadre et le spectateur y découvre l'histoire à travers des éclats de vies de héros confrontés aux problèmes, aux dilemmes, aux succès et aux échecs de la chirurgie de l'époque. En cela, la série télévisuelle rejoint une tradition médicale du panthéon des grands hommes qui a encore cours aujourd'hui. Le monde médical se construit autour de la mémoire de hauts faits accomplis par ses figures tutélaires, comme en attestent les maladies, les syndromes et les opérations baptisées du nom de leurs inventeurs. *The Knick* tempère toutefois cette vision héroïque par ses personnages ambivalents. Les archétypes médicaux que présente la série, comme le bricoleur génial, le philanthrope, le médecin démiurge, le savant sacrifié – archétypes qui convergent tous en la figure de Thack –, sont aussi cocaïnomanes, racistes ou autodestructeurs.

L'introduction de personnalités fortes et complexes est facilitée par le choix des créateurs de *The Knick* de représenter des personnages inventés, et non des personnages historiques apparaissant dans la fiction sous leur nom réel, comme c'est le cas dans d'autres

33 De fait, de *Urgences* (1994-2009) à *Dr House* (2004-2012), les principales séries médicales récentes portent sur la période contemporaine. Nombre d'entre elles prennent le cadre médical comme prétexte à l'évocation des amours compliquées des personnages (*Grey's Anatomy*, 2005-aujourd'hui; *Nip/Tuck*, 2003-2009). En marge de cette production, *The Knick* et quelques autres séries récentes, par exemple *Call the Midwife* (2012-aujourd'hui), cherchent à restituer un contexte médical passé et intégrer sérieusement des faits historiques au cœur de leur scénario.



Les ambulanciers

séries médicales récentes telles que *Charité* ou *Masters of Sex*<sup>34</sup>. Ce choix les exonère du devoir de véracité et leur laisse une plus grande liberté. Il impose en revanche l'impératif de vraisemblance et attire l'attention sur le mode de construction des personnages. Si la figure de Thack s'inspire largement de son modèle historique William Halsted, d'autres personnages répondent à d'autres types de construction. Algernon Edwards incarne par exemple une problématique sociale, celle de l'exclusion professionnelle des Afro-Américains et leurs difficultés d'intégration dans les hôpitaux américains<sup>35</sup>. Le personnage d'Everett Gallinger attire l'attention sur l'eugénisme, moins en tant que discipline interrogeant les limites de l'intervention médicale pour le bien de la collectivité que comme une vision de la société assujettie aux plus forts et à la « race dominante ». Les aspirations des femmes à mener leur propre vie

34 À l'exception notable de Halsted lui-même, qui fait une apparition sous forme de clin d'œil (saison 1, épisode 7, 00:40 et 02:30).

35 Vanessa Northington Gamble, *Making a Place for Ourselves: The Black Hospital Movement, 1920-1945*, Oxford, OUP, 1995.

trouvent leur expression dans la figure de Cornelia Robertson, une femme issue d'une famille patricienne qui cherche une échappatoire à la vie oisive de son milieu en travaillant pour l'administration de l'hôpital. Une des originalités de *The Knick* tient dans le fait d'imposer, à côté de ces personnages incarnant des statuts sociaux relativement bien documentés par les historiens, des figures plus originales – et plus difficiles d'accès pour l'universitaire – telles que Tom Cleary, l'ambulancier. Les auteurs affirment l'avoir imaginé en regardant une photographie d'époque. L'ambulancier, figure méconnue dans l'historiographie de l'hôpital, s'impose dans la série comme un entrepreneur issu des milieux populaires, un trait d'union entre le monde des classes défavorisées, des travailleurs anonymes et des immigrés, et le monde bourgeois des cadres médicaux et des philanthropes.

Le choix avisé de cette palette de figures ouvre la perspective sur certaines réalités sociales, politiques et culturelles qui marquent alors à la fois la vie à New York au début du siècle et les activités du Knickerbocker Hospital. L'ensemble offre une vision nuancée de l'histoire de la chirurgie au début du XX<sup>e</sup> siècle. Une histoire faite non seulement d'une course au progrès résolument affirmée à travers une succession de moments forts – tels que la rhinoplastie, la « *fever therapy* », la stérilisation eugéniste, la chirurgie viscérale et de nouvelles opérations cérébrales –, mais faite aussi de limites économiques et d'échecs dont les conséquences sont fatales à certains malades. Plusieurs caractéristiques du récit affectent d'une manière particulière la vision historique proposée au spectateur. Nous en citerons deux ici. Premièrement, le rythme qu'impose le format de la série relègue dans l'ombre la banalité, la répétition et le côté routinier de l'hôpital au quotidien. Deuxièmement, la série met en avant une chirurgie américaine et conquérante, à l'instar du cow-boy des westerns dont elle mime la dextérité. Or la chirurgie américaine était alors largement inféodée à la chirurgie européenne. Le décalage est subtil. Dans *The Knick*, Algernon est bien présenté comme ayant été formé en Europe. Les raisons invoquées relèvent pourtant

de la politique raciale plutôt que de la supériorité européenne. En revanche, Thack se présente comme un chirurgien américain, un choix étonnant quand on sait que William Halsted et la plupart des grands chirurgiens de sa génération avaient été formés en Europe et maintenaient des liens forts avec la chirurgie européenne.

Ces caractéristiques frapperont certainement moins le spectateur que le contraste entre, d'une part, les innovations, la spontanéité des réussites individuelles et héroïques propre à la chirurgie du début du XX<sup>e</sup> siècle et, d'autre part, la nature procédurière et réglementée de la recherche en chirurgie d'aujourd'hui. Le contraste pourrait éveiller un sentiment de nostalgie catalysé par la perspective grisante d'être un pionnier et les possibilités apparemment infinies de découvertes. Les créateurs de la série coupent net tout élan de cette espèce par le traitement gore des scènes d'opération, la mise en avant de la frustration des chercheurs devant l'échec et, surtout, de ses conséquences sur les vies de patients. Le contraste voulu entre la précarité et les incertitudes de la chirurgie d'hier et la sécurité quasi industrielle de la chirurgie d'aujourd'hui ne peut manquer de saisir le spectateur. Cette vision présentiste tend, schématiquement, à transformer le spectateur en voyeur des malheurs engendrés par une pratique chirurgicale défaillante et à le conforter dans la conviction que la médecine du XXI<sup>e</sup> siècle est bien la meilleure.

Le spectateur historien peut s'interroger sur la pertinence d'un tel message. Peut-on proposer une interprétation qui en dise plus sur l'histoire que sur le monde contemporain? La question peut paraître rhétorique, tant il est vrai que les récits cinématographiques comme les travaux historiques disent beaucoup sur l'époque de leur création. Une série conçue par des historiens qui intégrerait l'érudition visuelle de la série dans un discours plus historique pourrait prétendre à atteindre le fantasme d'une histoire totale, mais serait certainement ennuyeuse à visionner. Et c'est là un reproche qu'il n'est pas possible de faire à *The Knick*!



Delphine Gardey\*

**Masters of Sex.**  
**Science,**  
**orgasme et**  
**société dans**  
**l'Amérique de**  
**la guerre froide**

La série *Masters of Sex* nous vient des États-Unis où elle a été diffusée dès 2013<sup>1</sup> avant d'être disponible en France et en Suisse romande. Créée par Michelle Ashford et rassemblant un collectif de femmes productrices et scénaristes (fait suffisamment rare pour être signalé), la série rend compte de la vie et de l'œuvre d'un couple de scientifiques hors du commun, William Masters (1915-2001) et Virginia Johnson (1925-2013), à l'origine de la sexologie de laboratoire et d'une nouvelle clinique de la sexualité<sup>2</sup>. L'intrigue se passe à Saint-Louis, dans le Missouri dans cette Amérique puritaine et puissante de la guerre froide. Elle évolue vers une période plus ouverte mais plus troublée politiquement et du point de vue des mœurs, avec l'émergence et le développement des mouvements contestataires des années 1960 et 1970. Au-delà de l'épopée étonnante de ces deux explorateurs de la sexualité humaine, la série nous rappelle ce qu'étaient l'amour, l'intimité ou les relations de couple dans l'Amérique de l'après-guerre, les normes morales et sociales qui prévalaient alors, et met ainsi en évidence pour le public contemporain l'ampleur des transformations intervenues tant du point de vue des rapports sociaux et de genre que de la vie amoureuse et sexuelle depuis cette période.

\* Si cet article s'inspire de la conférence donnée conjointement avec Laura Piccand le 29 novembre 2016 dans le cadre du cours public *The Historians*, il se concentre sur les résultats issus de mes recherches personnelles et est le fait de ma seule rédaction.

1 Diffusée sur la chaîne *Showtime* à partir de septembre 2013, la série comprend désormais quatre saisons d'une dizaine d'épisodes chacune. Elle a connu un fort succès public et critique (1,1 million de téléspectateurs pour la première saison aux États-Unis).

2 Pour l'essentiel, le scénario de la série s'appuie sur le livre éponyme de Thomas Maier, *Masters of Sex*, New York, Basic Book, 2009, basé sur de longs entretiens avec Virginia Johnson, avec des collaborateurs et proches du couple, ainsi que le dépouillement de la presse de l'époque et d'un certain nombre de sources primaires.

La visée est pédagogique, favorable à n'en pas douter à la cause des femmes et à l'émancipation individuelle générée par la libération sexuelle. Elle est aussi commerciale: il s'agit avec cette fiction de revisiter un pan glorieux de l'histoire américaine et de renouer avec l'âge d'or des années 1950 à 1970 en autant de décors, styles vestimentaires et ambiances, que ceux explorés précédemment et avec grand succès par la série *Mad Men*<sup>3</sup>. Le titre de la série («Les maîtres du sexe») joue par ailleurs de l'ambiguïté et de l'effet d'appel que la sexualité comme objet et comme produit de consommation est susceptible d'entraîner auprès du public. Ressource scénaristique (il sera question de nombreuses histoires intimes et amoureuses conventionnelles et non conventionnelles d'un épisode et d'une saison à l'autre), la sexualité est le cœur du programme, mais d'une façon décalée, puisqu'elle se trouve avant tout considérée comme un objet de laboratoire. C'est ce décentrement exceptionnel, celui qu'ont historiquement opéré Masters et Johnson, et dont le traitement est rendu avec une vraie intelligence, qui fait de *Masters of Sex* une proposition originale et neuve en dépit des conventions du genre. Comme pour *Mad Men*, la focalisation sur la scène et l'activité professionnelles (en l'occurrence le travail quotidien des deux chercheurs) décale le regard et surprend les spectateurs.

Au-delà de l'œuvre de deux pionniers dont l'influence sur les mœurs occidentales a été sans doute déterminante, la série nous permet de comprendre autrement ce qui fonde et définit cette société américaine des années 1950 à 1970 en s'intéressant à la place occupée par l'expérimentation et la conquête scientifique dans la construction de la réalité et de l'imaginaire nord-américains. Dans *Masters of Sex* comme dans l'Amérique de l'après-guerre, la quête scientifique est autant le moteur effectif d'une économie et de sa puissance qu'un élément clef de sa mythologie. L'intégration au scénario officiel de l'histoire des sciences américaines et de

3 *Mad Men* est consacré au monde de la publicité durant les années 1950 à 1970.



William Masters et Virginia Johnson dans la série

l'industrie culturelle de masse de cet objet insolite qu'est la sexualité humaine et de ce couple étonnant qu'ont formé au laboratoire comme à la ville William Masters et Virginia Johnson n'est pas le moindre des attraits de la fiction. *Last but not least*, le mythe et la réalité américaine du *self made man* se trouvent aussi détournés et déclinés au féminin. Il n'est sans doute pas indifférent que l'orgasme féminin soit considéré comme « fait naturel » et fonction

physiologique « universelle » en même temps qu'une jeune femme profane (sans capital universitaire ni formation spécifique) acquiert le statut de scientifique célèbre et de star des médias. Ainsi, la série *Masters of Sex* permet-elle d'attirer efficacement notre attention sur le fait qu'à de multiples égards, les faits de science sont d'abord et avant tout des faits de société.

### La quête de William Masters

Historiquement comme dans la fiction qui nous est proposée, l'affaire est en premier celle de William Masters. Les faits sont de ce point de vue indiscutables. La quête en faveur de l'étude physiologique de la sexualité humaine est le projet de vie de William Masters, un intérêt personnel qui semble émerger dès le début des années 1940. Une scène en témoigne avec humour dans le troisième épisode de la première saison.

Convention de la série, Michael Sheen interprète un Masters chevelu, mal peigné et un peu hilare. Un Masters « jeune » (ce qui signale au spectateur le *flashback*) qui contraste avec le Dr W. Masters à la calvitie récente et ordonnée, ce professeur de médecine sûr de lui, gynécologue-obstétricien et chirurgien renommé qui marque le temps présent de la narration de la série. Le jeune Masters s'extasie devant l'intensité de la vie sexuelle des lapines et s'interroge sur la petite mort du lapin après l'orgasme. Il déplore l'absence de connaissances sur le fonctionnement de la sexualité humaine et rêve d'expériences. Le doyen de l'hôpital, accablé par l'incongruité du projet, s'inquiète de la santé de sa vie amoureuse et le rappelle aux priorités de la science, de la médecine et de l'ordre moral.

Non vraisemblable, la séquence met en scène des faits significatifs. Masters a effectivement expérimenté en 1942, non pas sur la sexualité, mais sur les menstruations des lapins femelles. Il semble avoir été têt animé par le désir d'enquêter sur la sexualité

humaine. Il est vrai qu'il a été formé par deux grands spécialistes de l'histoire de la reproduction humaine: George Washington Corner, à qui on doit la découverte en 1929 du rôle de la progestérone dans le cycle reproductif féminin, et Willard Myron Allen, un biochimiste et gynécologue réputé. C'est dans ce champ de la reproduction qui émerge aux États-Unis au début des années 1910 que se concentrent alors les connaissances médicales sur la sexualité. Contribuent à son développement entre 1925 et 1940 anatomistes, biologistes, physiologistes et endocrinologues. Les expérimentations ont lieu sur les animaux (pour l'essentiel des singes et des souris) et les savoirs circulent entre médecine humaine et médecine vétérinaire – l'expérimentation sur l'homme (ou la femme) étant délicate, taboue, voire impossible. Les années de formation de Masters sont donc celles de la floraison des maîtres des sciences reproductives et de l'émergence de cette science de laboratoire étudiée par l'historienne Adele Clarke<sup>4</sup>. C'est à ce milieu que Masters reproche en premier de ne rien connaître de la sexualité en dehors des mécanismes propres à la reproduction.

Avant de débiter ses investigations sur la sexualité humaine, Masters a acquis une solide réputation comme gynécologue-obstétricien et comme chirurgien. Après ses études de médecine, il s'établit en 1950 comme professeur en obstétrique et en gynécologie au *Maternity Hospital* de Saint-Louis au profit de la clientèle blanche des classes moyennes et supérieures de la région. Il se spécialise notamment en tant que clinicien de l'infertilité. C'est dans ce champ que se forme le Masters « scientifique », « chercheur » et « expérimentaliste ». Durant près de dix ans, il travaille sur l'infertilité, mettant en place – entreprise audacieuse pour l'époque – une banque de sperme pour la fécondation avec donneur à la maternité de l'hôpital. C'est en suivant ses patientes en gynécologie et en obstétrique et en prenant en charge des couples infertiles que

4 Adele Clarke, *Disciplining Reproduction. Modernity, American Life Sciences and the Problems of Sex*, Berkeley, University of California Press, 1998.

Masters prend quotidiennement la mesure de l'ignorance des «choses du sexe» dans laquelle se trouvent tenues les femmes qui consultent. De même qu'il constate dans les entretiens avec les couples stériles inexpérience, tabous, honte à propos de la vie sexuelle se traduisant en autant de «pathologies» physiques et psychiques, de difficultés dans la vie conjugale et sexuelle, et finalement, dans la capacité à engendrer. Là encore, Masters se confronte à l'ignorance de la sexualité et de ses mécanismes, autant d'éléments bien traités par la série.

Si sexualité et reproduction se trouvent médicalement et socialement liées, ce qu'entreprend Williams Masters tant au plan scientifique que symbolique consiste à détacher la question sexuelle de la question reproductive. Ce qu'il propose et qui s'avère novateur à plus d'un titre, c'est de s'intéresser à la sexualité en tant que phénomène physiologique. Mais cette «volonté de savoir»<sup>5</sup> est scientifiquement et socialement problématique. Enquêter sur un tel objet est en soi sulfureux et risqué. Comme il n'est pas possible de mettre en place un «laboratoire du sexe» à l'hôpital, William Masters commence son enquête au bordel. D'abord erratique et non standardisée, l'investigation se transforme en un processus rodé et systématique.

### Le bordel comme laboratoire

Un médecin et son assistante interrogeant une prostituée avant de l'inviter à se masturber sous leurs yeux alors qu'ils enregistrent les effets de son activité via un dispositif d'enregistrement des données physiologiques... La scène est édifiante, et comme le signalait le critique Pierre Sérésier dans le journal *Le Monde*, emblématique des multiples «contre-pieds» (sans jeu de mots) que la série opère

5 Michel Foucault, *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir*, tome 1, Paris, Gallimard, 1976.



Enquêter auprès des prostituées (saison 1, épisode 3)

en termes de décalage et de déstabilisation des situations et des frontières<sup>6</sup>. Ce dont il s'agit, c'est de transporter au propre comme au figuré le dispositif expérimental (les sciences de laboratoire) au bordel et de le faire avec tout le sérieux que doit revêtir une science positive, attentive à recueillir des données fiables, à les compiler et les exploiter.

William Masters, en blouse blanche, a revêtu les « habits » de la science et il administre en automate le contenu apparemment neutre d'un questionnaire loufoque dans ce contexte<sup>7</sup>. L'échec de l'entreprise serait au rendez-vous sans le doigté de son assistante (comprenez les compétences sociales de cette « technicienne invisible »<sup>8</sup> qu'est Virginia Johnson). En face d'eux, l'objet de l'expérience (la prostituée) appartient à la longue lignée des sujets/

6 Pierre Sérissier, *Le Monde des Séries*, 1<sup>er</sup> octobre 2013, <http://seriestv.blog.lemonde.fr/2013/10/01/masters-of-sex-subtile-digression-sur-un-sujet-delicat/> (consulté le 29 mai 2017).

7 Une des premières questions concerne l'état civil de la personne, une autre, la fréquence de ses relations sexuelles.

8 Suivant la proposition des grands historiens des sciences Simon Shaffer et Steven Shapin, *Leviathan et la pompe à air. Hobbes et Boyle entre science et politique*, Paris, La Découverte, 1993.

objets « désencastrés » comme dirait Judith Butler<sup>9</sup>, des « corps vils » comme dirait Grégoire Chamayou<sup>10</sup>. Autrement dit, ces sujets subalternes (orphelins, vagabonds, fous, folles, prostituées) sur lesquels la médecine a l'habitude d'enquêter depuis l'époque moderne<sup>11</sup> et qu'elle a l'habitude de « policer ». C'est ce que nous a appris le travail de Michel Foucault depuis *Surveiller et punir*<sup>12</sup>. Cette fois, pourtant, l'objet subalterne a un intérêt tout particulier, car il/elle se trouve être tout autant le support (le matériau d'observation) que l'expert-e de ce qui intéresse le scientifique, à savoir: le sexe, dans la variété de ses pratiques et manifestations. La situation est donc épistémiquement et politiquement risquée. Elle est dangereuse pour le médecin. Seule une entreprise d'une extrême rigueur – dans le dispositif technique et expérimental, dans la mise à distance des affects et du caractère on ne peut plus englué dans le social de la situation d'observation – peut permettre d'atteindre l'objectif de produire une connaissance « positive » détachée des conditions propres de son émergence. Comment, en effet, faire entrer les prostituées dans le cadre du questionnaire? Comment faire avec tout ce qui déborde, défie et contredit la norme? Comment atteindre à partir du sujet prostitué la vérité physiologique de la sexualité humaine « normale », ce grand objet que s'est donné pour objectif William Masters?

### Quelle science du sexe ?

Pionnier Masters? Oui et non. Revenons un instant sur ce que sont les connaissances sur la sexualité humaine et ce qu'ont été les

9 Judith Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, 2005.

10 Grégoire Chamayou, *Les corps vils. Expérimenter sur les êtres humains aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*, Paris, La Découverte, 2008.

11 Au sens des historiens : XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles.

12 Michel Foucault, *Surveiller et punir, naissance de la clinique à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1975.

modes d'investigation sur cet objet. La démarche de Masters (et bientôt Johnson) ne sort pas du néant et s'inscrit dans une longue tradition d'investigation sur la sexualité humaine qu'elle transforme cependant radicalement. Quelle est cette tradition ?

Depuis le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle en Europe, les sciences de la sexualité sont la médecine, la vénérologie, la médecine légale, la psychiatrie, l'hygiène conjugale, la physiologie, l'anatomo-pathologie. Les objets/sujets de cette médecine sont pour l'essentiel des figures marginales, exclues de la société : fous, prostituées, « pervers », « dépravés ». Pour l'essentiel, les sciences de la sexualité sont donc, et durablement, des sciences de « l'anormal », de la « déviance » ou, plus précisément, des sciences qui contribuent à établir les normes en matière de sexualité et à réguler les conduites sexuelles<sup>13</sup>. Le contrôle sanitaire et social, voire la répression des populations et des personnes dites « marginales » structure l'essentiel des savoirs et des pratiques sur le long terme. Une discipline sexologique se construit au sein de cet espace à partir des années 1910 et s'affirme entre les années 1920 et 1940. La nouvelle science de la sexualité qui se développe au début du XX<sup>e</sup> siècle a pour trait principal de témoigner pour la première fois d'une sorte « d'optimisme sexuel ». Havelock Ellis, Albert Moll ou Sigmund Freud sont les premiers à poser la sexualité comme un épanouissement individuel<sup>14</sup>. La satisfaction de la pulsion est conçue comme une finalité normale de la vie sexuelle. Freud place la sexualité au cœur de la vie psychique, en fait un élément clef de la construction de l'individu et de la culture. Il montre comment l'ignorance et la répression de la sexualité altèrent le développement de l'enfant et rend compte du fait que la frustration sexuelle est la cause de troubles psychiques chez nombre de ses patient-e-s.

13 Même s'il existe une médecine de la conjugalité (et donc de la « normalité » sexuelle) dès la seconde partie du XIX<sup>e</sup> siècle. Voir notamment : Delphine Gardey et Marilène Vuille (dir.), *Les sciences du désir. La sexualité féminine de la psychanalyse aux neurosciences*, Lormont, Le Bord de l'Eau, 2017.

14 Delphine Gardey et Iulia Hasdeu, « Cet obscur sujet du désir. Médicaliser les troubles de la sexualité féminine en Occident », *Travail, Genre et Sociétés*, 34 (2015), p. 73-92.

Cette dénonciation de la répression sexuelle sera poursuivie, amplifiée et réévaluée par des travaux aussi variés que ceux de Wilhelm Reich, Otto Gross, Herbert Marcuse ou Michel Foucault. Ce changement inauguré au début du XX<sup>e</sup> siècle est notable, même s'il relève plus de la potentialité que de la réalité : avec la psychanalyse, la sexualité tombe dans l'ordre de la « vie normale », cependant que les frontières entre normal et pathologique, santé et maladie se trouvent brouillées et redéfinies<sup>15</sup>.

Les sciences du sexe sont autrement transformées aux États-Unis dans les années 1930 et 1940 par les travaux de l'entomologiste et zoologue Alfred Charles Kinsey. Ce dernier entreprend dès 1938 une gigantesque enquête sur le comportement sexuel humain. Environ 18'000 sujets répondent en entretien face à face au questionnaire de Kinsey, contribuant ainsi à la plus grande collection de *sex stories* de l'histoire. Il fonde en 1947 à l'Université de l'Indiana un *Institute for Sex Research* et fait paraître les résultats de cette investigation sans précédent<sup>16</sup>. La portée des enquêtes conduites sous la direction de Kinsey est considérable. En dépit de la morale puritaine de la société américaine de l'époque, elle révèle le caractère ordinaire de nombre de pratiques sexuelles généralement considérées comme des perversions ou des pathologies. La réalité des relations sexuelles hors mariage, de la masturbation, de l'homosexualité, de la bisexualité éclate au grand jour. Kinsey abolit ainsi les frontières entre le « normal » et le « pathologique », notamment du côté de la croyance en une frontière intangible séparant les homosexuels des hétérosexuels, en mettant en évidence la fréquence de comportements et de pratiques bisexuelles<sup>17</sup>.

15 *Ibid.*

16 Alfred Kinsey et al., *Sexual Behavior in the Human Male*, Philadelphie, Saunders, 1948. Traduction française la même année : *Comportement sexuel de l'homme*, Paris, Éd. du Pavois; Kinsey Alfred et al., *Sexual Behavior in the Human Female*, Philadelphie, Saunders, 1953, Traduction française en 1954 : *Comportement sexuel de la femme*, Paris, Amiot/Dumont.

17 Brigitte Lhomond et Stuart Michaels, « Homosexualité/hétérosexualité : les enquêtes sur les comportements sexuels en France et aux États-Unis », *Journal des anthropologues*, 82-83 (2000), p. 91-111.

Mais l'ambition de Masters est autre : elle est – contre Freud – de sortir des spéculations qu'il juge pour partie non fondées et elle est – contre Kinsey – de passer des *dires* à propos de l'expérience sexuelle aux *faits* de l'activité sexuelle. Le programme de Masters est bien de conduire une étude médicale (et non sociologique – ce qui est reproché à Kinsey) sur la sexualité humaine (et non animale). Comme pour l'animal (et les sciences de laboratoire), il s'agit d'entreprendre une description physiologique des « faits naturels », mais de le faire pour la sexualité humaine. Le complexe psyché-corps que forme le sujet de la psychanalyse n'intéresse pas un programme sur la sexualité qui vise à capturer « expérimentalement » les faits biologiques en tant que mécanismes, à les décrire et les interpréter. Dans ce programme, une étape décisive pour Masters est de passer des conditions « anormales » aux conditions « normales », ou du « laboratoire au bordel » au « vrai laboratoire » en milieu hospitalier, du « sujet prostitué » au « vrai » sujet.

### Anatomie de l'orgasme féminin et *libido scientiae*

L'enquête sur l'orgasme féminin se poursuit en effet de façon plus « officielle » à l'hôpital et sur des sujets dits « ordinaires ». Cette nouvelle étape est décrite de façon particulièrement cocasse dans la série.

On y voit Masters inviter le doyen de l'hôpital à observer un orgasme dans le laboratoire qu'il a mis au point à cet effet. Une jeune femme se masturbe pendant que le doyen scrute ce qui se produit dans son vagin par l'intermédiaire de l'instrument inventé par Masters, le *motopowered plexiglas phallus*, une sorte de gode-miché-lunette de vue doté d'un dispositif d'éclairage. La scène est ahurissante dans la fiction comme elle a du l'être dans la réalité. En tant que scène de laboratoire, elle est radicale par ce qu'elle signale en termes d'affranchissement vis-à-vis de la bienséance, des règles

et normes sociales de l'époque. Observer scientifiquement une femme se masturber: la scène paraît impensable. La Médecine, la Science, le laboratoire, l'instrumentation le permettent pourtant. Cette scène de laboratoire prend place parmi d'autres. Elle s'inscrit dans une tradition médicale d'objectivation et d'instrumentation des corps, et tout particulièrement d'intervention sur le corps féminin. Elle pose, par ailleurs, la question des obsessions expérimentales de Masters dans l'économie libidinale scientifique (*libido scientiae*<sup>18</sup>) d'un programme de recherche sur la sexualité qui va occuper toute sa vie d'homme adulte. Ce dernier point, sans doute essentiel, demeure pour impénétrable à l'investigation – si je puis me permettre cette licence.

Plus encore, l'objet « faitiche » (comme dirait Bruno Latour<sup>19</sup>) de la scène – le *motopowered plexiglas phallus* – est triplement iconique. Il est l'objet qui transforme les faits vernaculaires en faits de science (c'est le jeu de mots de Bruno Latour). Il s'agit bien d'un fétiche, au sens des anthropologues, en ce que matériellement et littéralement, le *dildo* (ou godemiché de laboratoire) « fait des miracles ». Mais il est un fétiche en un sens qui a été moins exploré par les anthropologues des sciences et qui renvoie cette fois aux liens entre *libido* et *libido scientiae* en passant par *ars erotica* et *sexuae scientia*. Il peut, enfin, devenir fétiche pour la fiction en tant qu'icône représentative et ironique.

En nous rappelant que les pratiques scientifiques modernes reposent sur l'instrumentation et l'obsession de la vision, le godemiché de laboratoire témoigne de ce lien historique entre science, fétichisme et pornographie. Comment différencier, en effet, le godemiché (dont l'univers de référence est la pornographie) et le *motopowered plexiglas phallus* inventé et conçu par William Masters (dont l'univers de référence se doit d'être médical et scientifique)?

18 Par *libido scientiae* on entendra ici le spectre des motivations conscientes et inconscientes qui animent le travail scientifique et la quête de savoir.

19 Bruno Latour, *Sur le culte des dieux faitiches. Suivi de Iconoclash*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, 2009.



Observation d'un orgasme féminin en laboratoire (saison 1, épisode 1)



William Masters et le motopowered plexiglas phallus (saison 1, épisode 2)

Les sources manquent pour que nous puissions nous faire une idée précise de la nature de l'artefact, mais l'objet a bel et bien existé et il n'est pas anodin dans l'histoire des sciences de la sexualité. Là encore, Masters s'inscrit dans une tradition médicale, celle du vibromasseur dont l'histoire technique et sociale a été retracée par l'historienne Rachel Maines dans son livre *Technologies de l'orgasme*<sup>20</sup>. Elle y mène une enquête de longue durée sur les bienfaits

<sup>20</sup> Rachel Maines, *Technologies de l'orgasme. Le vibromasseur, l'"hystérie" et la satisfaction sexuelle des femmes*, Paris, Payot, 2009.

attribués par la science médicale à l'électricité et aux « vibrations ». Elle évoque comment les médecins pratiquaient puis faisaient pratiquer sur les patientes – notamment hystériques – des manipulations masturbatoires. Elle rappelle aussi comment, après l'invention du petit moteur électrique, les vibromasseurs ont été commercialisés comme objets « domestiques » et qu'ils ont figuré parmi les premiers objets électroménagers acquis par les femmes américaines.

Mais si nous retournons à la scène qui nous intéresse, la leçon se déplace. Au risque que les autorités académiques en perdent l'organe de la vision<sup>21</sup> (et donc de la connaissance), le *dildo* est bien l'instrument qui donne littéralement à voir. En ce sens, il est emblématique de cette *libido scientiae* et manifestation d'un de ses ressorts les plus cachés. Quoi de plus désirable pour un scientifique (mâle) que de parvenir en ce lieu inconnu qu'il a ainsi circonscrit et délimité, observé et décrit, quantifié et mis en modèle ? Fenêtre sur la cavité vaginale qu'il illumine, le *motopowered plexiglas phallus* ne serait-il pas une technologie emblématique de ce qui fonde le geste expérimental en Occident ? La métaphore de la découverte spatiale ou sous-marine n'a jamais manqué quand il s'est agi de célébrer les exploits (masculins) de découverte des territoires et les mécanismes cachés de la « nature », comme l'a admirablement montré Donna Haraway dans sa réflexion sur les savoirs situés<sup>22</sup>.

Enfin, si le *dildo* transforme les faits érotiques en faits de science, il occupe aussi une place dans l'économie fictionnelle de la série, sans compter qu'il opère un rappel vers d'autres objets iconiques et d'autres fictions. Le *dildo* est ainsi à *Masters of Sex* ce que le sabre-laser est à *Star Wars* : un accessoire-icône qui entre et sort de la fiction, peut circuler dans l'économie imaginaire et marchande.

21 Dans cette scène, le doyen manque de se crever l'œil du fait de la répercussion de l'orgasme dans la lunette de vision qui permet de l'observer.

22 Donna Haraway, « Savoirs situés : la question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle », *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences, fictions, féminismes*. Paris, Exils, 2007, p. 107-142.

Il invite les spectateurs à partager un espace commun en tant que « fans » de la série, nous propose une complicité ironique que seule la distance entre le présent et le passé autorise. C'est bien parce que les mœurs ont changé que nous pouvons rire ensemble de ce fac-similé d'attribut masculin comme attribut de puissance érotique et scientifique. Mais ce changement, concernant les sciences comme la sexualité, sommes-nous vraiment sûrs de ne pouvoir en rire qu'au passé ?

### Le coït hétérosexuel au laboratoire

Revenons à l'enquête de Masters et Johnson et à cette deuxième phase, décisive, que constitue la mise en place d'un vaste et long dispositif d'observation du coït hétérosexuel en laboratoire. On pourra noter que l'essentiel des résultats scientifiques est acquis avant cette phase, puisque l'un des résultats majeurs de Masters et Johnson – la caractérisation de la réponse sexuelle humaine et sa description en quatre phases – se fonde sur l'observation de l'orgasme féminin. Le générique s'établit ainsi et de façon paradoxale sur ce qui est habituellement tenu comme spécifique (le féminin). La réponse sexuelle des femmes est ainsi définie comme un trait universel et prépare le passage à l'observation du coït hétérosexuel rendue possible par la mobilisation de couples de volontaires.

Ici se situe l'acmé du dispositif expérimental de Masters et Johnson. C'est bien en « couple » que ces deux scientifiques accomplissent leur programme expérimental. Sur la base de leurs observations, ils établissent un modèle caractéristique et universel de l'activité sexuelle. Il s'agit d'abord d'observer et d'accumuler les données (plus de 14 000 orgasmes). Outre la compilation des réponses aux questionnaires et de biographies sexuelles, enregistrées par magnétophone, l'originalité tient bien au fait de mesurer la réponse aux stimulations sexuelles par électrocardiogramme,

électro-encéphalogramme et photographie intra-vaginale, avec, notamment, la description des changements qui interviennent dans le vagin et le tissu intra-utérin du fait de l'orgasme.

Ce qu'ils nomment la « réponse sexuelle » se décline en quatre phases: l'excitation, le plateau, l'orgasme et la résolution. Ce schéma, mondialement connu, devient la référence des manuels de sexologie pour les décennies suivantes. Les données collectées objectivent une physiologie de la sexualité indépendante des sujets (hommes ou femmes) et de leur sexualité (hétéro ou homosexuelle). Ce fonctionnalisme sexuel résonne avec le fonctionnalisme systémique de la pensée sociologique américaine d'un Talcott Parsons. Ce que font les années 1950 et cette nouvelle « sexologie moderne », c'est non seulement définir une physiologie de la sexualité (universelle)<sup>23</sup>; ancrer la sexualité dans la spécificité humaine; définir l'activité sexuelle normale par l'orgasme (hétérosexuel); définir une science de la sexualité qui prend la forme d'une orgasmothérapie; mais encore, et pour l'essentiel, établir une définition égalitaire (en termes physiologiques) des mécanismes de la sexualité masculine et féminine, homosexuelle et hétérosexuelle<sup>24</sup>.

En ce sens, Masters et Johnson empruntent à Kinsey le paradigme de la sexualité « semblable » qu'ils confirment par les « faits » de laboratoire. Chez Kinsey s'élabore une conception physiologique de la sexualité qui est profondément égalitaire. Masters et Johnson apportent à cette conception préalable une validation expérimentale. Cet égalitarisme dans la lecture des phénomènes physiologiques de la sexualité humaine a des effets importants en termes sociaux, moraux et politiques. Elle a aussi des implications thérapeutiques, puisque cette « ressemblance » est donnée comme

23 En ce sens, la révolution sexologique précède ou accompagne la « révolution sexuelle ». Son modèle universel se rapproche aussi de la conception universalisante du contrôle volontaire des naissances qui se matérialise dans l'invention de la pilule contraceptive comme médicament standard.

24 Janice Irvine, « From Difference to Sameness: Gender Ideology in Sexual Science », *The Journal of Sex Research*, 27/1 (1990), p. 7-24; Ead., *Disorders of Desire: Sex and Gender in Modern American Sexology*, Philadelphie, Temple University Press, 1990.



Un couple de volontaires pour l'expérience de coït en laboratoire (saison 1, épisode 1)

un facteur d'intercompréhension et la source d'une harmonisation possible des plaisirs (un principe fondateur de la clinique sexologique mise en place ultérieurement par Masters et Johnson). Ainsi, cette nouvelle conceptualisation médicale de la sexualité ne porte-t-elle pas atteinte à l'institution du mariage ni à la matrice hétérosexuelle de la sexualité. Forts de leurs observations du coït hétérosexuel en laboratoire, Masters et Johnson mettent en effet au point une méthode thérapeutique en faveur de la sexualité conjugale, faisant du couple (et non de l'individu) leur cible et leur «patient» privilégié.

Autre point notable, le plaisir apparaît ici comme la finalité nouvelle et légitime de l'activité sexuelle puisqu'il s'inscrit dans l'ordre biologique. Masters et Johnson attribuent «à l'activité sexuelle sa propre finalité érotique au plan biologique et psychophysiologique»<sup>25</sup>. Ils contribuent ainsi à l'autonomisation de la fonction sexuelle par rapport aux fonctions reproductives et à la définition d'une dimension pragmatique en même temps qu'hédoniste du sexuel. Leurs travaux anticipent le fait que «la

25 Alain Giami, «Les formes contemporaines de la médicalisation de la sexualité, in Yaya Sanni (dir.), *Pouvoir médical et santé totalitaire: conséquence socio-anthropologiques et éthiques*, Québec, Presses de Université Laval, 2009, p. 57.

révolution sexuelle» est plus que la révolution contraceptive, c'est aussi la «découverte» de l'orgasme<sup>26</sup>. Par ailleurs, Masters et Johnson proposent la «première analyse scientifique de la jouissance féminine» détaillée par des expériences en laboratoire<sup>27</sup>. Bien que ces observations de l'orgasme féminin entrent en contradiction avec l'affirmation d'une homologie entre l'expérience physiologique de l'orgasme chez l'homme et chez la femme, le paradigme de cette équivalence est maintenu. Ainsi, jusqu'aux années 1980, et au-delà, le modèle de Masters et Johnson sert-il de base à la réinterprétation de la fonctionnalité et des défaillances de la sexualité féminine. Les approches ultérieures attribuent une place plus ou moins spécifiée aux sensations qui accompagnent l'activité sexuelle et à ce qui diffère ou non (du fait de différences entre les appareils génitaux) entre l'expérience masculine et l'expérience féminine de l'excitation et de l'orgasme<sup>28</sup>.

### Le destin exceptionnel d'une *self made scientist* : Virginia Johnson

Virginia Johnson joue dans la fiction un rôle de premier plan, servie par la performance de l'actrice Lizzy Caplan, unanimement saluée par la critique. Le personnage est traité avec subtilité par un scénario qui rend justice au point de vue de la «vraie» Virginia Johnson, source principale du livre de Thomas Maier dont il s'inspire.

Virginia Johnson, «Gini», deux fois divorcée, mère de deux enfants qu'elle élève seule, travaille d'abord à la maternité comme secrétaire adjointe avant d'être repérée par William Masters et

26 Robert Muchembled, *L'orgasme et l'Occident. Une histoire du plaisir du XVI<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris, Seuil, 2005.

27 William Masters, Virginia Johnson, *Human Sexual Response*, Toronto & New York, Bantam Books, 1966.

28 Mariène Vuille, «Le désir sexuel des femmes, du DSM à la nouvelle médecine sexuelle», *Genre, sexualité & société*, 12 (2014), <http://gss.revues.org/3240> (consulté le 29 mai 2017).

embauchée. Par choix ou par nécessité, il s'agit d'une femme «émancipée» pour l'Amérique des années 1950. La série promeut ce personnage de «femme libre» avant la lettre, sexuellement active et indépendante. Autonomie et ascension sociale via l'activité professionnelle sont des aspects déterminants de la vie de Virginia Johnson. Sortie deux fois de sa condition d'épouse, Virginia Johnson défie les normes de l'époque pour dépasser sa condition de mère de jeunes enfants, devenir une «professionnelle» mais aussi s'émanciper des rôles accordés aux femmes sous la forme de *dead end jobs*. Toute femme travaillant à l'hôpital est au mieux secrétaire ou infirmière. Là doivent se limiter les ambitions féminines.

La trajectoire de Virginia Johnson est donc exceptionnelle à bien des égards. Il s'agit d'une mère qui s'émancipe par le travail au moment où triomphe dans les classes moyennes le modèle de la femme au foyer; d'une femme qui effectue une ascension professionnelle et sociale impressionnante dans une niche de spécialité dont elle est co-fondatrice, qu'elle co-construit et co-définit. Le fait est d'autant plus remarquable que les opportunités sont très limitées pour les femmes dans le champ scientifique. Johnson fait carrière sans diplômes, alors que les diplômées du supérieur dans les disciplines scientifiques exercent au mieux comme professeures du second degré, rarement comme scientifiques. Idéologie et organisations de type patriarcal persistent à l'université, dans l'industrie comme à l'hôpital, à une époque où l'on compte moins de 6% de femmes dans la recherche médicale<sup>29</sup>.

Non seulement Virginia Johnson s'impose comme collaboratrice scientifique et invente les contours de sa fonction, mais elle contribue aussi à définir certaines modalités pratiques et épistémiques de l'enquête. D'abord, du fait de son expérience sociale en tant que femme et de son savoir sur la sexualité, puis en autodidacte et du fait de son auto-formation. Son rôle est en un sens «classique» et

29 Données sur l'intégration des femmes dans les métiers scientifiques par secteur in Margaret Rossiter, *Women Scientists in America: Before Affirmative Action, 1940-1972*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1995.

« non classique ». Elle accomplit – élément classique de la division sexuée des rôles dans les sciences comme dans la société – ce travail invisible du *care* qui consiste, par exemple, à recruter des volontaires ou à prendre en charge les dimensions relationnelles et affectives, indispensables au bon déroulement des expériences. Elle s'implique avec rigueur et méthode dans le suivi, l'enregistrement et le traitement des données collectées, témoignant de savoir-faire indispensables au travail scientifique et généralement invisibles (ou rejetés, comme plus généralement dans l'histoire du travail des femmes, du côté de simples « dispositions féminines » et déniés en tant que qualifications).

Moins classiquement, sa position et son expérience jouent sans doute un rôle déterminant dans la formulation des hypothèses et des résultats. Si « comprendre » la sexualité et l'orgasme féminins apparaissent comme des quêtes indissociablement scientifiques, libidinales et masculines<sup>30</sup>, l'expérience, l'attention portées aux objets/sujets de l'enquête, les questions épistémiques et sociales adressées par Virginia Johnson ont vraisemblablement changé la donne, en autorisant un autre type de connaissance et de responsabilité scientifique et sociale. Certains aspects durablement troublants et cachés de la sexualité féminine (tels que l'orgasme clitorien ou la multi-orgasmie) ne sont pas passés sous silence mais valorisés, en dépit des normes sociales et politiques ou du cadrage freudien qui fait du clitoris l'organe d'une sexualité infantile. Ainsi, non seulement Virginia Johnson s'émancipe en tant que femme du fait de son activité professionnelle et des recherches qu'elle conduit, mais elle émancipe les sciences du sexe de certains de leurs déterminants moraux, sociaux et politiques, contribuant autant à l'émancipation des femmes et à la transformation des rapports de genre qu'à la modernisation des fondements de la sexologie et de sa pratique. Les résultats expérimentaux étant acquis et publiés, l'œuvre de Virginia Johnson s'émancipe finalement pour partie de

30 Delphine Gardey et Iulia Hasdeu, « Cet obscur sujet du désir », art. cit.

la tutelle du couple de science qu'elle forme avec William Masters et s'ils fondent ensemble une clinique sexologique, elle devient l'artisane principale de la vaste entreprise thérapeutique et d'éducation sexuelle qui se développe au cours des années 1970 et 1980 sous leur nom.

Un « couple créatif de science »  
entre transgression et bienséance

Transgressifs, les parcours individuels de William Masters comme celui de Virginia Johnson le sont donc à différents titres et de différentes manières. Si Masters transgresse les normes du milieu médical, Johnson transgresse les normes sociales et de genre. Mais qu'en est-il du « couple créatif de science »<sup>31</sup> qu'ils incarnent ? L'un et l'autre construisent un espace expérimental « anormal » auquel ils parviennent à donner la légitimité de la science et de la médecine. Avec eux, la sexualité devient une affaire doublement « normale » : en tant que pratique saine et hédoniste détachée de la reproduction ; en tant qu'objet de préoccupation et de prise en charge médicale. Depuis l'asymétrie qui caractérisait leurs positions initiales – entre ses connaissances scientifiques à lui et son expérience sexuelle à elle –, ils semblent se rapprocher en termes de distribution des compétences savantes et pratiques, jusqu'à établir ensemble, et en leurs deux noms, les résultats théoriques et thérapeutiques de leurs découvertes.

Il n'est pas innocent que Masters ait rapidement accordé à Johnson un statut de collaboratrice scientifique que son absence de formation ne pouvait lui donner. Il est encore moins innocent, et à vrai dire tout à fait inhabituel, qu'il ait symétrisé leur partenariat, jusqu'à la considérer comme co-auteur de leurs articles

31 Pour reprendre le titre du livre dédié à ce sujet : Helena Pycior, Nancy Slack et Pnina Abir-Am, *Creative Couples in the Sciences*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1996.

et publications. Rappelons que l'histoire des sciences regorge de disparitions féminines qui opèrent à l'extérieur ou à l'intérieur des relations conjugales et domestiques, quel que soit le niveau de compétence et de contribution des femmes. Ici, la dynamique de recherche repose sur le couple qu'ils forment, et Masters semble en avoir été suffisamment conscient pour en reconnaître le prix. Mais quel fut le prix à payer pour Virginia Johnson? Comme la fiction en rend compte, les intentions de Masters et les motivations de Johnson comportent une zone trouble. Il est avéré et effectif que Masters a demandé à Johnson de rentrer dans l'enquête pour former avec lui un couple de volontaires. Virginia Johnson avait-elle été avertie en amont de cette requête? Il semblerait qu'elle ait essayé de différer l'obligation de se soumettre au protocole expérimental avec Masters. Mais le pouvait-elle à un moment où elle était remplaçable et risquait sans doute sa place?

Le sexe, traité par Masters comme pur *matter of fact*, et leurs ébats en laboratoire comme un des moyens utiles pour contrôler le protocole: on pourra s'interroger sur ce que la proposition revêt de cynisme, d'opportunité ou de *science as usual*. Vieille tradition, en effet, que l'auto-expérimentation en milieu médical. Masters n'avait pas hésité à enrôler son épouse dans son protocole expérimental de fécondation artificielle pour pallier l'oligospermie (défiance spermatique) dont il était atteint et ses conséquences en termes de fertilité. M. et Mme Masters figurent ainsi par leurs initiales dans l'une des publications scientifiques de Masters sur la fertilisation par «cape cervicale»<sup>32</sup>. Mais de là à obliger une collaboratrice à des relations sexuelles!

La science, n'est-ce pas et avant tout expérimenter? Au nom de la science, Masters s'est bel et bien affranchi de toutes les règles. Pourtant, il ne semble pas avoir utilisé en sa faveur le rapport de force qu'il avait ainsi instauré, déjouant les scénarios les plus usités.

32 Il s'agit d'une de fécondation artificielle mise a point par Masters qui consiste à recueillir le sperme déficient du conjoint, le traiter et le concentrer pour l'introduire sur une «cape» (ou diaphragme) directement dans l'utérus.

Virginia Johnson en témoigne à la fin de sa vie, en évoquant son statut de co-auteure: «il m'élevait, et il m'a toujours estimée», dira-t-elle. Il est vrai que de «couple de laboratoire», Masters et Johnson se transforment en «vrai couple», illégitime, d'abord, puis légitime, après le divorce de Masters et leur mariage entre 1971 et 1993. Ainsi ce couple a-t-il été «créateur» de science de multiples façons. D'abord, parce qu'ils ont formé un partenariat scientifiquement efficace, ensuite parce qu'ils se sont engagés ensemble dans une relation sexuelle «de laboratoire», enfin parce qu'ils ont signé ensemble les ouvrages issus de leurs enquêtes et qu'ils ont développé la sexologie comme savoir pratique en tant que couple de thérapeutes au profit de couples de patients.

Asymétrie et symétrie, transgression et respect de la norme, Masters et Johnson semblent avoir évolué sur une crête dangereuse au regard du contexte moral et légal de l'époque, sans jamais tomber dans aucun des précipices qui auraient pu les menacer. Rappelons que les lois Comstock, votées en 1873 pour criminaliser l'adultère, les relations sexuelles pré-maritales et autres «obscénités», permettent de réprimer toute «propagande anticonceptionnelle» et, dans les faits, toute information sur la sexualité jusqu'à la fin des années 1950. Dans l'Amérique d'où Masters et Johnson sont issus et dans laquelle ils développent leur programme sexologique, c'est bien le mariage qui demeure l'institution qui légitime et prescrit les rapports sexuels. Si leurs travaux ont mis en évidence la variété des expériences et des comportements sexuels de leurs contemporains et si, dans leurs vies, ils ont joué de ces contraintes, Masters et Johnson étaient parfaitement au courant de la réalité dans laquelle ils évoluaient. Les capacités d'innovation, d'analyse et d'interprétation, de soin, de prescription et de vulgarisation des savoirs sur la sexualité témoignent de ce jeu nécessairement subtil et risqué entre transgression et bienséance.

Le couple scientifique et conjugal est donc tout à la fois un instrument, une limite et un symptôme. Révolutionnaires, Masters et Johnson le sont dans cet espace des possibles ainsi

contextuellement défini. Le couple (de scientifiques) crédité de l'autorité (de la science) la question légitime de la sexualité (du couple). Cette science « normale », qui fait de la conjugalité (et de l'hétérosexualité) une norme indépassable, n'en est pas moins très novatrice. La modernisation de la vie sexuelle doit beaucoup à ces prémisses qui prépareront des transformations autrement radicales tant au plan social, culturel, que politique et médical. Un enjeu que la série nous permet d'expérimenter avec humour et crédibilité.



Crédits iconographiques (tous droits réservés)

22, 28, 33 Kaamelott © Calt - Dies Iræ - Shortcom

47, 51, 53, 56, 60 Vikings © History - Corus Entertainment Inc.

74, 75, 79 The Tudors © CBC - Radio-Canada

96, 101, 104, 114 The Knick © Cinemax - Home Box Office, Inc.

121, 125, 131, 133, 135 Masters of Sex © Showtime Networks Inc.