

Véronique **Cnockaert** &
Myriam **Wathee-Delmotte**

Le mythe de Diane

Si voir m'était donné



**Véronique Cnockaert et
Myriam Watthee-Delmotte**

Le mythe de Diane

Si voir m'était donné

Collection « Photons », n° 7

FIGURA – 2024

La collection « Photons » jette un nouvel éclairage sur l'imaginaire contemporain, sur ses archéologies et sur les pratiques de la création. Elle propose des écrits vifs alliant rigueur, liberté et audace, qui contribuent à ouvrir des pistes de recherche et à explorer des pratiques actuelles. Tout comme le photon, qui présente à la fois des propriétés d'onde et de corpuscule, la collection est définie par sa dualité : elle réunit de courts essais et des entretiens.

Direction : Sophie Marcotte

1. Philippe St-Germain, *Lexode des cerveaux*, 2020
2. Thomas Carrier-Lafleur, *Projections croisées*, 2021
3. Jane Sautière et Maïté Snauwaert, *Comment vivre*, 2022
4. Corentin Lahouste, « *To be a jack of all trades and a king of none !* » : Philippe De Jonckheere, créateur multisupports, 2022
5. Sherry Simon, *Promenades polyglottes : Le mont Royal et ses langues*, 2023
6. David Bélanger, *Un savoir incarné : À propos de la notion d'imaginaire*, 2024
7. Véronique Cnockaert et Myriam Watthee-Delmotte, *Le mythe de Diane : Si voir m'était donné*, 2024

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec et Bibliothèque et Archives Canada

Titre: Le mythe de Diane : si voir m'était donné / Véronique Cnockaert et Myriam Watthee-Delmotte.

Noms: Cnockaert, Véronique, 1963- auteur. | Watthee-Delmotte, Myriam, auteur. | Figura, Centre de recherche sur les théories et les pratiques de l'imaginaire, organisme de publication.

Description: Mention de collection: Collection "Photons" ; no 7 | Comprend des références bibliographiques.

Identifiants: Canadiana (livre imprimé) 20240018168 | Canadiana (livre numérique) 20240018176 | ISBN 9782923907888 (couverture souple) | ISBN 9782923907871 (PDF)

Vedettes-matière: RVM: Mythologie dans la littérature. | RVM: Imaginaire. | RVM: Diane (Divinité romaine) dans la littérature. | RVM: Artémis (Divinité grecque) dans la littérature. | RVM: Diane (Divinité romaine)—Art. | RVM: Artémis (Divinité grecque)—Art.

Classification: LCC PN56.M95 C66 2024 | CDD 809/.9337—dc23

Mise en page et correction d'épreuve : Elaine Després

La matière de cet ouvrage a fait l'objet d'une première exploration dans le cadre du Collège Belgique, [cycle de conférences](#) organisé par l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique.

Dépôt légal : 3^e trimestre 2024

Bibliothèque et Archives nationales du Québec

© Figura, Centre de recherche sur les théories et les pratiques de l'imaginaire, 2024

PRODUIT AU CANADA

Sommaire

Introduction	11
Mythe, quand tu nous tiens...	13
Diane, un visage changeant	21
La chasse et la folie du voir	33
La sortie du symbolique	37
Actéon réhabilité	45
Diane, une aura sacrificielle	53
Les Femen ou le jeu des signifiants	59
Voiler/dévoiler	69
Conclusion. Une problématisation de la parole	73
Bibliographie	77



Théodore Chassériau, *Diane et Actéon*
(détail) (1840), Musée du Louvre.

Introduction

*Pourquoi faudrait-il que mon regard échappe
au mouvement ivre de l'univers?*

— Yannick Haenel

Pouvons-nous tout verbaliser, jusqu'à ce qui constitue dans notre imaginaire le plus intime de nous-mêmes? Et notre imagination elle-même est-elle libre? À l'inverse de ce que l'on pense naïvement, les sciences humaines démontrent que l'imaginaire humain est tout sauf imprévisible : il est anthropologiquement et culturellement déterminé. Or ces déterminismes, lorsqu'ils affleurent dans la littérature, peuvent être éclairés, d'une part, en observant dans les œuvres leur manière de jouer avec leurs cultures orale et écrite, folklorique et officielle, religieuse et profane, féminine et masculine, etc., et, d'autre part, par la « mythocritique », qui observe comment nous mettons en œuvre, à notre propre insu, des récits dont les substrats imaginaires sont mythiques, des récits, situations ou personnages mythiques en tant qu'éléments structurant nos représentations mentales. On analysera ici ce phénomène par des usages littéraires et artistiques du mythe d'Artémis/Diane chasseresse, qui a pour particularité de toucher à l'intime du désir.

1. Mythe, quand tu nous tiens...

Jean-François Lyotard, dans l'ouvrage *La condition postmoderne* (1979) qui a fait date, a cru pouvoir proclamer « la fin des grands récits » explicatifs du monde comme signe de l'entrée dans une ère nouvelle de la pensée. Le mythe, pour un esprit voltairien, c'est volontiers le mythe de l'autre, le résultat du processus de mythification mis en œuvre par l'autre, mais cette attitude traduit une négligence à l'égard de la tâche aveugle de son propre fonctionnement, qui est encore une mythification, une sacralisation de la dissolution des références, sommet des valeurs du système postmoderne qui se souhaiterait dépourvu de valeurs. Car c'est encore un mythe de croire que l'on vit sans mythes. « Le deuil du mythe qu'orchestre la pensée contemporaine dans les registres divers », observe l'anthropologue Marc Augé, fait lui-même « partie d'un mythe plus englobant dont [...] nous ne percevons pas le mouvement » (1994). En d'autres termes, comme le souligne l'auteur de *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, l'imagination mythique est méprisée par les uns comme source d'illusion, et comprise par les autres comme la marque même de la liberté et de l'intelligence humaine. Pour sa part, Nancy Huston appelle l'humanité *l'espèce fabulatrice* (c'est le titre d'un essai qu'elle fait paraître en 2008 chez Actes Sud). Quoi qu'il en soit, la faculté à produire du mythe est une donnée constante, inéluctable dans la compréhension de la pensée et de l'action du genre humain.

Les figures mythifiées s'inscrivent dans des récits, les mythes (« *muthos* », en grec, signifie « récit »), c'est-à-dire des fictions qui se propagent depuis des temps immémoriaux. Les hommes se transmettent des histoires fondatrices, matrices de leur compréhension du monde, qui octroient du sens à leur vécu. Un certain nombre de fictions présentant des scénarios ou des figures héroïques hantent ainsi les représentations mentales. Les mythes regorgent d'histoires les plus atroces les unes que les autres et évoquent bien des situations inavouables. Les violences souvent invraisemblables qu'ils relatent hantent les imaginaires.

Les mythes sont une donnée anthropologique qui se pose en défi permanent à l'oubli, une mauvaise herbe dans le terreau culturel : quand on les arrache, ils reviennent. Les mythes posent dès lors autrement la question de la mémoire, puisqu'ils sont présents dans nos représentations mentales par rémanence. La rémanence est la subsistance de l'effet d'une cause qui a disparu : quand on détourne ou on ferme les yeux après avoir regardé une source de lumière, il reste une tache sur la rétine qui nous fait voir, même les yeux fermés, un halo bleu. Les mythes, mêmes lorsqu'ils ne forment plus la matière d'un enseignement institutionnalisé par la religion ou l'éducation, continuent à nous marquer intérieurement. La littérature ne les boude pour sa part jamais (même si elle ne braque pas toujours sur eux le projecteur), parce qu'ils lui offrent des canevas sur lesquels faire reposer des questions difficiles, parfois taboues ou au bord de l'indicible. C'est pourquoi les mythes structurent en profondeur bien des récits qui ignorent ou n'avouent pas leur source, qu'il s'agisse d'œuvres littéraires ou de discours médiatiques. Ils reviennent sous des formes éternellement

mutantes, car ils s'adaptent toujours aux contextes dans lesquels ils sont convoqués.

La culture mythique — la mythologie — repose sur l'institution scolaire, qui devient obligatoire à partir du XIX^e siècle, et qui fait alors fonction de réservoir d'histoires dans toutes les couches sociales, des lettrés aux milieux populaires. Mais on peut fort bien les convoquer pour exprimer des situations-types sans connaissance précise des sources. Qui se souvient, par exemple, de ce qu'il y a derrière l'expression « une pomme de discorde » ? La déesse Eris, qui n'avait pas été invitée au repas de noces de Pelée et Thétis, veut se venger de l'affront qui lui était fait. C'est pourquoi elle va jeter au milieu des invités une pomme d'or provenant du jardin des Hespérides, sur laquelle est inscrit : « À la plus belle ». C'était bien vu : toute la noce s'en trouve perturbée. Héra, Aphrodite et Athéna se disputent le fruit. Pour retrouver le calme, Zeus demande à Pâris de départager les déesses. Athéna lui promet la réussite et Héra la richesse ; il préfère désigner Aphrodite qui lui promet l'amour de la belle Hélène, la femme de Ménélas. Pâris se décide alors à enlever la belle, ce qui déclenche la guerre de Troie. La pomme lancée par la déesse de la discorde a donc engendré de nombreux conflits.

Il n'est nullement besoin d'avoir fait des études gréco-latines pour employer l'expression dans un sens stéréotypé. Il n'y a pas besoin non plus d'être un théologien pour se figurer ce qu'est « une fille d'Ève », mais il est moins sûr que l'expression continue à être comprise lorsque plus personne ne continuera à rêver autour de l'univers biblique : la fragilité de l'univers de la Bible sur le plan des imaginaires, par rapport à la mythologie antique, est qu'elle a fait et fait toujours l'objet de croyance reli-

gieuse, tandis que les Grecs n'ont jamais cru à l'existence réelle de leurs dieux, ce qui leur a évité de tomber de leur piédestal. La réglementation, les interdits qui vont de pair avec le sacré institutionnalisé, freinent l'affabulation et limitent l'exercice de la fantaisie, donc la fortune des images, qui peuvent aussi devenir objet de rejets. Pour le dire par métaphore, l'anticléricalisme a parfois jeté le bébé biblique avec l'eau du bain. Par exemple, Salvador Dalí s'est fait éjecter en 1934 du groupe surréaliste parisien entre autres parce qu'il avait mis en scène une madone, ce qui pour les amis de Breton, était inadmissible; Dalí publiera en 1939 une *Déclaration d'indépendance de l'imagination et des droits de l'homme à sa propre folie*. Rien de tel n'aurait pu arriver à la mythologie païenne parce qu'elle était, d'emblée, le produit du peuple et que l'on a toujours trouvé normal que le potier s'en amuse autant que l'aède, le poète récitant de la Grèce antique.

Cependant, c'est la profondeur métaphysique qui définit le mythe, comparativement à la légende ou au stéréotype qui peuvent en découler. Christophe Vielle, dans le cours *Typologie et permanence des imaginaires mythiques* qu'il dispense à l'université de Louvain-la-Neuve, synthétise la définition du mythe en anthropologie comme suit : le mythe s'identifie d'abord comme des histoires traditionnelles présentées comme porteurs d'une vérité. Les acteurs sont des dieux, des héros, des êtres vivants plus ou moins surnaturels. Les événements sont censés s'être déroulés dans un passé primordial au-delà de la mémoire historique. Leur fonction est la même que celle de nos récits historiques, à savoir fournir au présent un passé explicatif. Cette explication est de l'ordre non pas rationnel mais symbolique : elle va au-delà du sens littéral et se confronte à l'énigme des

questions fondamentales : qui sommes-nous, d'où venons-nous? où allons-nous? Pourquoi le monde est-il ainsi fait et pas autrement? Le mythe aborde de biais, par des récits fabuleux, les questions de sens les plus irrésolues, ce qui ressort de l'invisible, de l'inaccessible, ce qui est et toutefois échappe à l'entendement. La fable permet de faire une boucle autour de l'indicible.

Aujourd'hui largement disparus des programmes de l'éducation scolaire, les figures mythiques rejaillissent dans les productions médiatiques et populaires, et l'on en crée incessamment des nouvelles. Elles sont entre autres la matrice de ce qu'on appelle le *storytelling*, le procédé narratif utilisé en technique de communication, dans les discours politiques et économiques, et dans la publicité en particulier : pour accrocher l'attention, pour renforcer l'adhésion du public au contenu d'un discours, tout en occultant les aspects de persuasion et les manipulations d'idées sous-jacentes, il est conseillé de raconter une histoire. Selon les neurologues, cette force de persuasion tient au fait que, quelle que soit la langue dans laquelle nous lisons ou entendons des histoires, les mêmes régions du cerveau sont activées : cela s'opère à un niveau plus profond que le langage, de manière indépendante de la langue et pour tous les individus. C'est ce que défendent Morteza Dehghani, Reihane Boghrati, Kingson Man et Joe Hoover dans leur article « Decoding the Neural Representation of Story Meanings across Languages », paru dans *Human Brain Mapping*, en décembre 2017. Cette particularité expliquerait qu'il est impossible d'échapper au charme des histoires qui, transmises de manière ininterrompue, relèvent du mythique : nous sommes tous sous l'emprise de figures et de situations mythiques qui

servent, de manière consciente parfois, et la plupart du temps à notre insu, de filtres interprétatifs dans notre vécu.

De nos jours, la transmission des mythes relève moins de l'apprentissage scolaire que des lieux de loisirs ; elle n'est plus matière d'examens : elle relève des plaisirs personnels, dans une pluralité d'expériences (la lecture, le théâtre, le cinéma, les jeux, etc.) que rien ne cadre, et s'impose dans les discours politiques et publicitaires. Les personnages mythiques (comme Diane) ou les situations mythiques (comme la rencontre d'un monstre dans un labyrinthe) nous deviennent familiers, sans forcément renvoyer à un canon mythique. Ils font partie d'un paysage sans contours fermes, actif sans imposer la nécessité de s'interroger sur l'origine. Ils sont ce que Hans Blumenberg, dans *La raison du mythe* (2005), nomme « un champ de familiarité », appelé à se développer en particulier depuis que le cyberspace donne libre cours à des réappropriations incontrôlées. Des communautés d'imaginaires, que le linguiste Dominique Maingueneau (2004) désigne comme des « communautés discursives », se forment ainsi par un processus de nature cumulative et totalement subjective.

L'interaction entre les médias culturels anciens que sont les arts visuels et le livre, y compris dans les formes qui ont émergé plus récemment comme la littérature pour la jeunesse, la bande dessinée et les arts de l'écran (cinéma, télévision, jeux vidéo, arts et productions numériques, etc.), produit un savoir culturel d'un nouveau type, *transmédiatique*. Ce savoir, explique Henry Jenkins dans *La culture de la convergence. Des médias au transmedia* (2013), n'est pas savant, il n'est plus contraint par une tradition balisée et hiérarchisée de savoirs inscrits dans une chaîne d'héritages institutionnalisés qui imposent une *doxa*.

Au contraire, ce qui joue est l'inclusion libre dans un paysage multiculturel disponible aux réappropriations. À leur point de convergence se trouve le noyau d'une intrigue, malléable à souhait, comme le met en lumière Raphaël Baroni (2016) dans une communication intitulée « Plot as Criterion to Discern the Center and the Periphery of Transmedia Storytelling ». Au gré des retours des personnages et des situations d'un support médiatique à l'autre se produit une convergence d'éléments à l'intérieur d'un syncrétisme référentiel. Une communauté de savoirs se perpétue activement, puisque chacun peut désormais produire de nouvelles occurrences via les réseaux sociaux entre autres. Chacun devient mythographe et se sent appartenir à un mouvement, à un paysage culturel disponible pour les réappropriations. Cela crée un sentiment d'appartenance à un monde globalisé : nous sommes tous en situation d'héritage et de filiation.

Dans ce contexte, la question de l'originalité perd de son intérêt. Ce qui compte, c'est la portée universelle et son potentiel communicationnel. Le mythe devient une interface communicationnelle (et l'on sait l'importance de la donnée quantitative aujourd'hui). Un rapport nouveau se développe ainsi à l'égard du mythe, non plus source à respecter mais matériau disponible de l'imaginaire. Il ne renvoie pas à une origine spécifique, plutôt à un continuum de reprises depuis un temps immémorial, et en même temps au présent en tant que structure interprétative des situations.

Ce qui compte désormais est la potentialité générative d'un système de personnages et de situations propre à un mythe, à partir de laquelle le rapport aux sources se fait volontiers fragmentaire et déformant : les nouvelles occurrences renvoient

aux récits hérités par bribes et dans le désordre, en recomposant les figures et les actions dans un jeu d'agglomération kaléidoscopique. Le mythe, matière polymorphe et malléable, devient un terrain de libre reconfiguration orientée d'abord par ce qui est identitaire pour soi au présent.

Dans cette perspective, les mythes fonctionnent comme des agents de transmission et de construction d'images identitaires qui permettent à des individus et à des communautés de se constituer et de se conforter. Nous sommes donc, en réalité, bien moins libres qu'on ne le pense sur le plan de l'invention, parce que le formatage de l'imagination commence dans l'enfance et se renforce au fil du temps dans nos vies par les multiples retours de figures et de trames de récits mythiques déclinés avec une infinie variation de détails qui traduisent à la fois l'appartenance à un continuum et les particularités de chaque moment d'énonciation.

2. Diane, un visage changeant

Rappelons l'histoire de Diane : surprise nue au bain par le chasseur Actéon, la déesse le punit pour avoir surpris ses charmes qui doivent rester inviolables. Furieuse, elle asperge d'eau le visage du jeune homme en le mettant au défi : « Et maintenant, libre à toi d'aller raconter, si tu le peux, que tu m'as vue sans voile ! ». Or, aussitôt transformé en cerf, Actéon perd la parole. Il finit dévoré par ses propres chiens qui ne le reconnaissent pas et auxquels il ne peut plus adresser aucun ordre. Ce récit a traversé les siècles pour exprimer la fascination pour la beauté d'un corps de femme dénudé et le désir de l'interdit, et de plus en plus au fil du temps pour dénoncer le voyeurisme. Il prend une vigueur particulière avec la « folie du voir », une expression de Christine Buci-Glucksmann (2002) qui renvoie au monde contemporain hypermédiatisé, où la mise en visibilité des choses et des êtres est devenu le critère essentiel de reconnaissance et où la valeur repose sur le critère quantitatif (il faut atteindre le plus grand nombre) et non qualitatif.

Parce qu'elle préside aux accouchements, parce qu'elle fait passer les adolescents — garçons et filles — de l'enfance à l'âge adulte, parce qu'elle surveille et protège les individus en temps de guerre lorsque la vie et la mort s'enchevêtrent dangereusement et que les profondeurs de la déraison risquent d'avaloir les lumières civilisatrices, Diane ne cesse de se situer aux seuils, ce qui fait d'elle la déesse des limites. Fièbre et intouchable, elle

éclaire les mondes souterrains et nocturnes des lumières de sa justice parfois terrible. En effet, elle punit cruellement ceux et celles qui cèdent à l'*hybris*, car la démesure à ses yeux s'apparente dangereusement à un ensauvagement de l'être, une perte de contrôle de soi. À cet égard, Diane joue le rôle de protectrice de la vie civilisée, de ses règles et de ses lois, qu'elles soient établies par les dieux ou par les humains. Ce n'est pas tout, sa dextérité au tir à l'arc, sa connaissance intime des univers



Primaticcio, *Diane de Poitiers*, 1556. [En ligne.](#)

sylvestres, font d'elle une chasseuse hors pair. Mais on la connaît surtout pour l'épisode du jeune chasseur Actéon la surprenant au bain. Scène de transgression absolue puisque Diane, jalouse de son intimité tout autant que de sa virginité, interdit à quiconque et davantage encore à un mortel de la voir nue.



Anonyme, *Diane chasseuse* (vers 1550),
Musée du Louvre. [En ligne.](#)

Nous ne referons pas l'histoire des représentations de Diane au cours des siècles, des spécialistes s'y étant attelés avec précision. Ce qui nous intéresse ici, ce sont les mutations du mythe d'hier à aujourd'hui, afin de comprendre pourquoi (plus que comment) la déesse qui a nourri tant d'imaginaires a perdu en pouvoir d'inspiration, se faisant de nos jours concurrencer par Actéon transformé en cerf. À nos yeux, cette révocation de l'une par l'autre exprime quelque chose d'une fascination pour la défiguration et pour le châtiment. Pourquoi, à une époque où la société ne réclame plus d'administrer la souffrance physique ou encore moins d'infliger la mort en cas de violation de la loi, l'art favorise-t-il une représentation de l'horreur qui insiste sur la punition plutôt que sur l'infraction, voir la déesse nue ?

Reprenons la scène : dépourvue des objets opératoires, attributs et emblème qui prolongent son corps divin (carquois, javelot, arc, robe, sandales, croissant de lune), la fille de Létô pénètre dans l'eau de la source pour s'y baigner. Actéon, qui a dépassé les limites du territoire de chasse et qui erre à travers la forêt inconnue, assiste au bain de la déesse *par hasard*, insiste Ovide, surprenant Diane sans voile :

Une source transparente [...] fait entendre le bruit d'un filet d'eau, et remplit un large bassin entouré d'une ceinture de gazon. La déesse des forêts, après les fatigues de la chasse, avait coutume d'y venir baigner d'eau limpide son corps virginal. Quand elle y fut entrée, elle remit à l'une de ses nymphes, qui a la charge de ses armes, son javelot, son carquois et son arc détendu ; une seconde reçut sur ses bras la robe qu'elle y déposa ; deux autres délaçant les sandales qui emprisonnent ses pieds. [...] Tandis qu'en ce lieu la fille du Titan fait couler sur ses membres l'onde accoutumée, voici que le petit-fils de Cadmus, qui avait pour un certain temps délaissé tout travail,

errant à pas incertains à travers la forêt inconnue, parvient à la partie sacrée; c'est le destin qui le guidait. (Ovide, 1966 : 138-176)

Furieuse d'être ainsi découverte sans vêtements, « bien que la troupe de ses compagnes se serrât autour d'elle », et dépourvue de ses flèches, elle arrose d'eau le visage du jeune homme en ajoutant ces mots au geste : « Et maintenant, libre à toi d'aller raconter, si tu le peux, que tu m'as vue sans voile! » Le sort pourvoit alors la tête d'Actéon

de la ramure d'un cerf promis à de longues années, étire son cou, effile en pointe le haut de ses oreilles, change ses mains en pattes, ses bras en longues jambes et revêt tout son corps d'un pelage tacheté. [...] [Et] ce ne fut qu'en exhalant sa vie à travers mille blessures qu'il apaisa, dit-on, le courroux de Diane. (Ovide, 1966 : 185-197)

Cette intrusion du regard d'Actéon lors d'un moment d'intimité nourrit l'épisode d'une forte charge érotique, sur laquelle les artistes vont insister notamment à partir du XVI^e siècle, insistance due en partie aux divers portraits de Diane de Poitiers en Diane chasserresse. La favorite du roi Henri II, d'une exceptionnelle beauté, pose à chaque fois sous les traits d'une déesse à l'allure altière, au regard vif et charmeur. Le tableau de Primaticcio (1556) la montre, au centre de la toile, haute et souveraine, encadrée de son voile et de chérubins souriants, qui caressent des chiens escaladant le ramage d'un cerf comme on monte aux arbres.

Il arrive qu'elle soit représentée nue, le sexe couvert d'un voile, un croissant de lune dans les cheveux, le carquois à l'épaule, tenant un arc et marchant dans la forêt d'un pas sûr, accompagnée d'un lévrier. Elle fixe de son regard le spectateur

sans fausse modestie et arbore sa nudité comme une arme. Le message ne permet aucune confusion : la courtisane plus qu'une reine est une déesse. La superposition de la Diane vierge et civilisatrice, qui juge les guerriers et punit les excès, et de la Diane maîtresse du roi, qui exhibe sans pâlir son statut de favorite adultérine, a eu pour effet dans les imaginaires de mâtiner la figure de la déesse d'une coloration érotique. D'autres favorites après elle se feront d'ailleurs portraiturer sous les traits de la chasserresse, comme Gabriele d'Estrée, préférée d'Henri IV.

Le mythe devient à la mode au XVII^e siècle et suivant un processus entamé précédemment, le Grand Siècle affiche une préférence pour une Diane de moins en moins courroucée qui, lorsqu'elle s'avère surprise au bain, se montre dans un moment de faiblesse. Sa puissance et sa colère s'estompent au point de disparaître, laissant place à une jeune femme légèrement effarouchée, généralement entourée de jeunes vierges tout aussi affolées. L'absence de courroux n'est pas sans signification ; elle insiste sur un érotisme qui s'appuie sur des jeux de cache-cache et de fausse pudeur, qui invitent à la désobéissance. Dès lors, dans ce mouvement qui fait la part belle à la transgression et qui dénature le mythe de sa signification, on ne s'étonnera pas que la fin violente et tragique d'Actéon, qu'on a presque oubliée, s'éclipse.

Au XIX^e siècle, la nudité de la déesse reste au centre des représentations, la sculpture s'en empare jusqu'à l'époque art déco où elle deviendra un sujet de choix. Les petits bronzes de la chasserresse systématiquement représentée nue avec son arc, accompagnée d'un cerf et/ou d'un lévrier, font florès. La littérature, elle, insiste sur la nudité de Diane qui s'affiche désormais sans pudeur, offerte aux regards, effrontée. Que l'on pense à

certains personnages aux mœurs libres des *Rougon-Macquart* de Zola : Renée Saccard, comparée à la déesse mystérieuse dans *La Curée* (1871), l'énigmatique Clorinde de Balbi qui pose en Diane devant Eugène Rougon dans *Son Excellence Eugène Rougon* (1876), ou encore la courtisane Nana dans le roman éponyme (1879) dont la nudité défigure de désir le personnel masculin qui la surprend et l'approche, défiguration qui rappelle en creux celle d'Actéon. En effet, sur la scène du théâtre des Variétés, couverte d'un simple voile, la célèbre courtisane

retournait la chair [entendons celle du public] d'un geste de son petit doigt. Des dos s'arrondissaient, vibrant comme si des archets invisibles se fussent promenés sur les muscles [...], la face apoplectique [du gros Steiner] crevait [et] les oreilles [de Daguinet] saignaient. (*Nana*, dans 1961 : 1119)

À l'inverse du mythe, aucune des trois n'est surprise dans son intimité, bien au contraire, elles aspirent à être vues nues et n'hésitent pas pour ce faire à enfreindre les limites de la bienséance. Clorinde reçoit les grands de ce monde dans son lit, Renée fait l'amour dans une serre à la vue de tous. Quant à Nana, nul besoin d'épiloguer. Deux de ces trois romans développent de manière tout à fait inattendue le mythe de Diane et Actéon. Le titre évocateur *La Curée* renvoie au châtement du jeune chasseur ; cependant celle qui subit symboliquement la mise en pièces s'avère la belle Renée Saccard, pourtant représentée en Diane. Ici, les deux figures mythiques fusionnent, Renée-Diane finissant en Renée-Actéon. La fin du roman ne laisse aucun doute sur sa mise en pièces.

Elle s'aperçut dans la haute glace de l'armoire. [...] La ride de son front se creusait si profondément qu'elle mettait une barre sombre au-dessus des yeux, la meurtrissure mince et

bleuâtre d'un coup de fouet. Qui donc l'avait marquée ainsi? [...] Qui l'avait mise nue? [...] Elle en était arrivée à cela, à être une grande poupée dont la poitrine déchirée ne laisse échapper qu'un filet de son. [...] Sa nudité l'irritait. [...] [E]lle se vit morte. (Zola, 1961 : 577)

Quant à Nana, dont la beauté corrompt l'âme et le corps de ses amants, elle n'échappe pas au carnage, comme l'exprime son visage vérolé. À la fin du roman, par un terrible retournement du destin, elle dont la beauté a fait tourner la tête du tout Paris n'est plus qu'« un charnier, un tas d'humeur et de sang, une pelletée de chair corrompue » (Zola, 1961 : 1485). La courtisane rejoint, elle aussi, à travers cette défiguration, le personnage d'Actéon. Dans les deux cas, il s'agit bien d'un châtiment dû au dépassement de limites morales et sexuelles, l'inceste pour la première, les mœurs excessivement dissolues pour la seconde. L'ingéniosité zolienne, si l'on peut dire, quant à la représentation du mythe, tient en cette communion des figures, non plus présentées l'une en face de l'autre, mais l'une recouvrant tragiquement l'autre.

La peinture de l'époque est moins inventive. Elle se concentre essentiellement sur la nudité de la déesse toujours au centre des compositions, l'intrusion d'Actéon servant de prétexte à une peinture chaste du corps féminin. C'est le cas dans « Diane et ses nymphes au bain surprises par Actéon, effet de soleil couchant » (1810) de Jacques Antoine Vallin, « Diane et Actéon » (1836) de Jean-Baptiste-Camille Corot et « Diane surprise par Actéon » (1840) de Théodore Chassériau. Avec Pierre-Auguste Renoir et après lui, la focale se resserre encore davantage sur la déesse et sa nudité. La métamorphose d'Actéon n'est plus représentée; ne reste qu'un pauvre gibier mort. À partir des années 1940, le siècle boude le mythe qui renaît, bien qu'autrement, à notre époque.



Jacques Antoine Vallin, *Diane et ses nymphes au bain surprises par Actéon, effet de soleil couchant* (1810), Musée du Louvre. [En ligne.](#)



Théodore Chassériau, *Diane surprise par Actéon* (1840), Musée du Louvre. [En ligne.](#)



Jean-Baptiste-Camille Corot, *Diane et Actéon* (détail)
(1836), Metropolitan Museum of Art. [En ligne.](#)



Auguste Renoir, *Diane* (1867),
National Gallery of Art. [En ligne.](#)

3.

La chasse et la folie du voir

Avant de rendre compte des œuvres d'art contemporaines, voyons ce que le XX^e siècle a dégagé du mythe. Cela nous permettra de cerner pourquoi tel ou tel trait a disparu, ou pourquoi tel ou tel autre reste parlant et actif aujourd'hui. Qu'il s'agisse de la critique d'art, psychanalytique ou littéraire, les commentateurs ne cessent de poser la question du regard et de la transgression. C'est un fait que le mythe interroge le regard quand il rencontre le point aveugle de la clarté divine, l'irreprésentable en pleine lumière. Dit autrement : voir l'invisible, et plus précisément, voir le sexe de la divinité, de cela Actéon fera l'expérience, de cela il n'en pourra rien dire. Car le châtement ne sera pas de perdre la vue, comme on pourrait s'y attendre, les yeux brûlés par l'incandescence du sexe interdit découvert ; non, c'est bien de la parole dont est privé le jeune homme, incapable dès lors de donner un ordre à ses chiens tel que mentionné précédemment. C'est qu'il n'y a pas de mots pour dire cette nudité-là, à jamais énigmatique et fantasmatique, puisqu'au-delà, il ne subsiste que l'effroi incarnée par la défiguration d'Actéon.

Reprenons encore une fois : Diane est surprise nue, sans médiation. Le leurre d'Actéon et l'*hybris* dont il est coupable se situent en ce point dans la prétention de l'avoir vue nue. Le chasseur fait l'économie de ce qu'il ne sait pas de la déesse. En se la présentant nue, en lui donnant des contours et une forme,

il se cache ce qu'elle possède de divin (et qui ne peut être vu). Ainsi projette-t-il sa finitude d'être humain sur Diane, oubliant que cet état lui appartient en propre. La déesse, en le transformant en bête, le ramène à cette part incarnée de lui. Il n'est plus que *soma*, corps sans âme. En le rendant animal, elle le sort du langage, système symbolique qui permet à Diane d'exister aux yeux des humains. En effet, bien qu'elle ne soit pas guerrière, elle protège les guerriers d'une chute dans la violence pure. Ceux qui enfreignent les règles du combat sont sévèrement punis et retombent dans l'en-deçà de la culture, au statut de bête. Entre sauvagerie et civilisation, la déesse opère à la frontière des deux, faisant de la marge son territoire, plongeant dans la terreur et l'horreur ceux et celles qui se sont par trop éloignés des limites humaines. Ainsi, prolonge-t-elle un mouvement déjà par eux entamé. Car si l'exploration des frontières n'est pas condamnable — la quête du savoir participant de cette aventure —, en revanche poursuivre et toucher du regard ce qui doit rester dérobé à la possession l'est. En procédant à l'« animalisation » d'Actéon, Diane continue une action amorcée par le jeune chasseur. C'est un fait qu'il ne meurt pas d'avoir désiré la déesse, d'avoir voulu voir et savoir, il meurt d'en avoir joui, d'être passé de la représentation imaginaire à la présentation interdite. Jouissance dont la castration rend compte par le démembrement qui en découle. La faute est donc d'avoir donné chair à son fantasme. Actéon « a-t-il vraiment cru la vierge prenable dans l'imprenable divinité? », se demande avec raison Klossowski. « [F]aut-il être assez fou, continue-t-il, pour supposer que la divinité va se détendre, se déshabiller et prendre ses aises dans l'onde » (1980 : 13-14).

« Penser, c'est faire des épaisseurs », expliquait Deleuze dans un cours du 18 mars 1986. De cette épaisseur imaginaire, Actéon ne s'est pas contenté, il a cherché consciemment ou pas — là n'est pas la question — à lui donner corps pour l'étreindre, il a subordonné la divinité à la matière ou, pour suivre la pensée de Deleuze, en dépliant les plis du voile de Diane, il l'a enveloppée et figée dans le pli de son regard, finitude qui la condamne à la précarité du vivant. Or le divin ne se loge pas dans cette menace, il n'a pas besoin de se manifester sous la forme d'une figure : le divin est de fait. Diane jouit de son être pur, vierge incontestée, attachée à son unicité et à son immortalité. Elle est par excellence celle qui se soustrait au désir des dieux et des hommes, elle existe en dehors du désir qui divise les êtres et qui s'inscrit dans le temps des mortels. Car le corps divin, considéré comme unité fermée, absolue, entière, pleine, ne se pose, ne se conçoit qu'en écho inversé du corps humain, lui, « sous-corps », pour reprendre les termes de Jean-Pierre Vernant (1986 : 26) : amoindri, défaillant, déficient, inconstant, manquant.

Le mythe met ainsi en garde contre la séduction de donner corps à ses fantasmes, car l'élaboration de cette forme en offrant une jouissance interdite métamorphose dangereusement le sujet. Le mythe insiste sur l'importance de manquer nos rendez-vous avec l'idéal, au risque sinon de faire éclater le réel. Car tout idéal de pureté est délire, et Diane en nous interdisant de la voir nue, nous enjoint à respecter la limite entre l'imaginaire fantasmatique et le réel. La non-reconnaissance de lui-même, dont Actéon fait la terrible expérience en se découvrant cerf, lui rappelle du danger d'être le serf de son désir ; l'homonymie ironique ici a tout son poids. Dit autrement, le mythe de Diane protège d'un monde sans bornes, qui en serait un de perver-

sions. Rappelons qu'une certaine tradition, d'Ovide à Giordano Bruno, voulait que les chiens du jeune chasseur soient la métamorphose de ses pensées, et qu'il serait mort d'en être devenu la chose, lui qui a vu LA connaissance, ou du moins une certaine connaissance. Or la dissociation que subit Actéon entre lui-même et son image d'homme dont il est orphelin est avant tout une représentation de disjonction entre l'esprit et le corps, le premier n'ayant pas trouvé la limite pour retenir le second, qu'il a finalement perdu dans sa course.

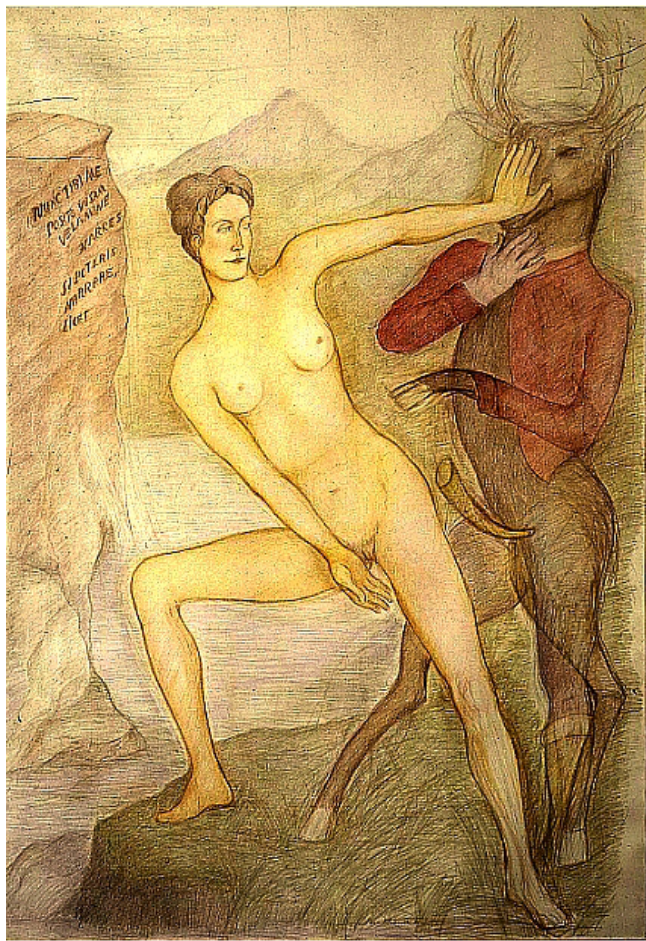
4.

La sortie du symbolique

Comme on va le voir, les œuvres contemporaines marquent un net écart par rapport à la mise en forme du mythe tel qu'exposé par Ovide (qui en propose la version la plus connue). Si jusqu'aux années 1930, c'est la nudité de Diane qui est éclairée avec Actéon en marge du tableau ou absent, c'est parce que toiles et sculptures, en tant que mises en scène formelles, expriment la duperie dont Actéon est l'objet et qu'affiche l'œuvre en tant qu'artefact du mythe. Spectateur de l'effraction, chacun prend acte de la morale du mythe.

La Diane de Klossowski illustre toujours ce fantasme d'un envoiement, en mettant encore en scène ce « voir » impossible que dénote une des mains de la déesse posée sur les yeux d'Actéon et l'autre sur son sexe (ou presque). On remarque que le cornet du veneur, qui métaphorise son sexe en érection, insiste sur la figurabilité du désir, ici désir de possession. La seconde illustration, toujours de Klossowski, signale aussi la folie érotique du chasseur à vouloir contraindre la déesse, mais exprime également l'ambiguïté du désir de Diane — ce qui n'apparaissait pas de manière franche précédemment. Cette donnée nouvelle va de pair avec sa vêtue et cet étonnant chapeau qui renvoie à certains égards à la coiffe de Clarisse Ventroux de la comédie de Feydeau, *Mais n'te promène donc pas toute nue!* On se souvient que la dame s'offre à moitié nue aux regards de son fils et de son domestique, au grand désespoir du mari. Le chapeau

qui remplace le croissant de lune, emblème de la déesse, n'est pas sans incidence, car il rencontre ou dénote la désacralisation de la belle en bourgeoise. On l'a évoqué plus tôt, la virginité divine de Diane est sans équivoque et Klossowski le sait.



Pierre Klossowski, *Diane et Actéon* (1977). [En ligne.](#)



Pierre Klossowski, *M. de Max et Melle Glissant II, dans le rôle de Diane et Actéon* (1973). [En ligne.](#)

C'est la mise en abîme de ce savoir qu'il peint. Une fois figure, Diane n'est plus déesse, elle se fait humaine, voire bourgeoise! On saisit mieux pourquoi toute transcendance est bannie et

pourquoi tout dénote le sexe féminin : ainsi la cavité de la caverne qui bloque le haut de l'image, ainsi l'arbre à droite, véritable sexe de femme, ainsi le chien au centre, bien plus intéressé par l'*odore di femina* que par la présence du cerf.



Andrea Linet, *Actéon* (2014). [En ligne.](#)

Cette chute du mythe dans le prosaïque rejoint le travail d'Andrea Linet qui définit son Actéon en Prince Harry en ces termes :

J'ai voulu explorer la vulgarisation et la marchandisation qui dénaturent les symboles et en faussent le sens profond : le tragique, happé par le superficiel ; la glamourisation des armes, de l'argent et du sexe, dont le matraquage par les médias et l'habileté du marketing conduisent irrémédiablement à la sécheresse sémantique des attributs symboliques et à terme parviennent à la déshumanisation. [...]

Ma vision d'Actéon est une parodie : Prince Harry, fils d'une autre Diane, chasseur controversé, n'hésitant pas à jouer avec les attributs tragiques hérités de l'histoire (tel un uniforme nazi) pour en détourner le sens et en faire un motif de farce, est représenté ici hilare en costume de cerf.

C'est un Actéon cynique, dépourvu de morale, non plus poursuivi par des chiens rendus fous de rage par la voix de la Diane surprise dans sa nudité et sa vérité, mais entouré des inoffensifs corgies dont la famille royale d'Angleterre a fait son propre blason. La dégénérescence des symboles touche ici à sa limite extrême : dépouillés de leur signification, ceux-ci ne servent plus qu'à construire une image qui tourne à vide sans rien exprimer d'autre que cette vacuité.

Du récit d'Ovide subsistent des figures dépouillées de toute conscience mythique. Ce mode d'adaptation du mythe n'est pas neuf, depuis le XVI^e siècle, le travail de correspondances poétiques qu'élaborait la métaphore s'épuisant dans un défilé de figures contiguës — contiguïté qui installe l'horizontalité comme ligne de force ajournant l'envol métaphorique propre à une quête de l'idéal. En effet, si la métaphore travaille hors de son champ, la métonymie, pour sa part, est prise dans le discours courant, les termes n'étant en rien éloignés l'un de l'autre.

Ce mouvement, au ras du sens, permet peut-être de saisir pourquoi à notre époque Actéon, désormais presque toujours seul sur la toile, est représenté trois fois plus que la déesse. Les œuvres contemporaines s'intéressent essentiellement au châ-timent qu'a subi le jeune chasseur. Et quoique que les mythes aient pour vocation de subir des mutations, cet intérêt visuel pour la défiguration et cette prévalence du dépeçage éveillent la curiosité. Pourquoi le corps défaillant et désirant du jeune homme ne se pose-t-il plus en écho inversé du corps divin, unité absolue, entière et pleine? Nous osons une première réponse.



Berlinde de Bruyckere,
La légende d'Actéon (2003). [En ligne.](#)

Cette focalisation, outre qu'elle marque encore plus inten-sément la déviation mythologique qui va de l'idéal espéré au châ-timent, caractérise peut-être notre rapport à la transgres-sion et à la loi. Si la défiguration d'Actéon peut renvoyer au chaos de la vie humaine, c'est parce que ce désordre se situe

entre élévation et finitude, l'en-deçà et l'au-delà se rejoignant dans la violation d'une certaine limite : voir Diane nue. Dès lors que l'objet de désir disparaît — c'est-à-dire qu'il ne vaut plus en tant qu'objet à voir puisqu'il est vu — dans l'expérience de la jouissance interdite, le sujet se métamorphose gravement. Désormais orphelin de son point de mire, le jeune homme transfiguré en animal puis démembré ne vaut plus qu'en tant que reste. Déchet humain? Non. Déchet animal? Pas davantage. Ce ne sont pas ce que semblent dire les œuvres contemporaines. En effet, quiconque regarde les os dépecés sur le billot de boucherie de la sculpture de Berlinde de Bruyckere voit autant le corps humain que les bois du cerf. Qu'ils soient « recousus sous l'action unifiante du mythe », selon l'artiste, ne reconforte nullement. L'hybridité entre l'homme et l'animal s'est substituée à la représentation du désir de l'homme d'atteindre le divin — entendons surprendre Diane — même par effraction. Que reste-t-il à voir? Un Actéon déchu, tombé dans le monde du besoin qu'est celui de l'animalité, non seulement parce qu'il est devenu physiquement une bête, mais essentiellement parce qu'il a perdu l'accès au langage, langage qui est celui par qui advient le mythe et, donc, Diane.

Cette sortie du symbolique est étrangement peu soulignée par nos contemporains. Ainsi, Annie Le Brun, dans son ouvrage *Si rien avait une forme, ce serait cela* (2010), ne cesse d'affirmer qu'Actéon en devenant proie « perd sa maîtrise du visuel » en ce qu'il est lui aussi regardé! Ne serait-ce pas plutôt qu'en quittant l'ordre du langage, il est incapable de freiner ses chiens? On le sait, le langage sert de mur contre un réel chaotique auquel il s'agit de donner une forme; sans lui c'est l'informe et la dissémination qui nous menacent. L'ensauvagement du jeune

homme se situe en ce point, hors du langage, hors du symbolique : « Je désire ce qui est interdit. Je sais ce qu'il y a à désirer par le fait que la loi l'interdit. Avant qu'il y ait la loi il n'y avait pas le désirable », peut-on lire dans l'« Épître aux Romains » de saint Paul (1956 : 1311). En gommant dans les œuvres l'objet du désir, c'est aussi le visage de la loi, castration symbolique nécessaire, qui est éradiquée. On peut dès lors soutenir que le corps du cerf Actéon dépecé, ou sur le point de l'être, renvoie à un monde de la finitude la plus complète, un monde dont on a oublié les lois, un monde où le corps et l'esprit sont disjoints, à un univers sans sépulture dont ces œuvres marquent métonymiquement, si ce n'est la nostalgie, du moins l'absence tragique.

5.

Actéon réhabilité

En 2017, le Prix Médicis est attribué au roman de Yannick Haenel *Tiens ferme ta couronne*, paru chez Gallimard. Dans ce roman, le mythe de Diane, invisible au départ, s'avère de plus en plus explicite au fil des pages. Il introduit un fil énigmatique dans un développement narratif par ailleurs décousu, et une potentialité dramatique qui donne une profondeur de sens à ce qui, sans cela, serait seulement burlesque.

Le héros Jean Deichel se délecte de l'histoire de Diane qui allie sensualité, violence et sacré, et qui révèle que, selon lui, « le sacrifice et la mise à mort [ordonnent] en secret l'histoire du monde » (322). Diane est évoquée pour expliquer l'irrésistible attirance du héros pour la belle Léna, la Directrice du Musée de la Chasse à Paris (192-193). Surpris à la regarder à travers une vitre, en flagrant délit de voyeurisme, il endosse ouvertement le rôle d'Actéon, acceptant sa mise à mort prochaine : « Elle s'est tournée vers moi, nous nous sommes regardés longuement : c'était comme si elle voyait mon érection. J'allais être changé en cerf, sans doute l'étais-je déjà, et des bois poussaient autour de ma tête, comme une forêt de phallus au bord de gicler, qui seraient bientôt tranchés par ses chiens » (200). Puis, lorsqu'il la poursuit, il présage de son sort tragique :

Allait-elle m'attirer vers la source ultime, vers ce lac ajusté au cœur du bois où, dénudant ses seins, découvrant ses cuisses,

révélant sa toison, la déesse, avec ses doigts qui ont glissé dans sa vulve, asperge le voyeur dissimulé derrière le tronc d'un chêne, et par ce geste le met à mort? Tant pis si je me faisais zigouiller : [...] il fallait que je rattrape Léna. (228)

L'écrivain rejoint ainsi l'interprétation du mythe proposée par Pierre Klossowsky dans *Le bain de Diane* (1980 [1956]), où il évoque la « cervitude volontaire » du héros mythique, prêt à se sacrifier pour avoir droit au *kairos* incomparable qu'est l'apparition de la nudité de la déesse, spectacle théophanique où se dévoile, précisément, l'invisibilité de sa nature. Et ce moment est mutique car, comme l'a explicité François Jullien dans *De l'intime. Loin du bruyant amour* (2013), « l'intime vit du retrait et se tait » (203). Le philosophe rappelle qu'« intime » est le superlatif de « intérieur », sa radicalisation, et que par corollaire « 1. l'intime est le plus essentiel en même temps que le plus retiré et le plus secret, se déroband aux autres ; 2. l'intime est ce qui associe le plus profondément à l'Autre et porte au partage avec lui » (24). Si partage il y a, il se fera donc au secret, sans mot ; la « cervitude » consentie klossowskienne n'a pas d'autre raison.

Le héros de Haenel s'insurge cependant contre le sort injuste que le mythe réserve au personnage de l'homme désirant : « Selon moi, il était révoltant qu'Actéon fut condamné à mort pour avoir contemplé la nudité d'une déesse. Il ne devrait pas être interdit de regarder une femme nue, quand bien même elle serait Diane, la plus chaste des déesses » (267). Et comme il s'éveille bien vivant au lendemain de sa nuit d'amour, il est persuadé d'avoir réussi à rompre la fatalité mythique, jusqu'à ce que son amie lui explique que s'il n'a pas été châtié, c'est qu'il n'a pas vraiment joué le rôle d'Actéon, puisqu'il a offert à Diane un regard non prédateur mais adorateur (27-271), sacralisant

sa beauté au point d'être prêt à lui sacrifier sa vie même. On notera que c'est une des définitions du sacré proposée par Giorgio Agamben dans *Homo sacer I : le pouvoir souverain et la vie nue* (1997) : est sacré ce qui mérite que l'on y sacrifie tout, jusqu'à sa vie au besoin.

Dans l'épilogue, le héros qui « cherche un endroit où vivre enfin selon la vérité » (320) rejoint le lac de Nemi, un lieu d'Italie réellement appelé « Miroir de Diane » en raison d'un sanctuaire dédié à la déesse. Il y dépose en « sacrifice » (318) le manuscrit auquel il a jusque-là consacré tout son temps et il plonge lui-même nu dans le lac dans l'attente de la mise à mort, ou de l'amour : est-il Actéon? Ou celui qui a frôlé la mort, accepté l'anéantissement au nom d'un idéal, qui est resté indemne et a touché au sacré devient-il aussi un peu Diane? Et qui sommes-nous, lecteurs?

Tout au long du roman de Haenel, le mythe de Diane est utilisé de manière complexe, il est démultiplié en divers motifs (la chasse, le cervidé, le chien, le lac, la nudité, le regard, le désir, le sacrifice...) qui composent une intrigue rocambolesque. Et c'est la dimension mythique diffractée qui assure au récit une profondeur métaphysique. Grâce aux allusions mythiques, le dérisoire devient sérieux, l'invraisemblable porte le signe d'une vérité cachée qui ne fait qu'affleurer par instants, en cohérence avec la conception que se fait le héros de la vérité comme voilement-dévoilement : « La vérité, c'est une épiphanie, elle n'existe qu'à travers l'éclair qui la rend possible » (18). Diane est donc l'étincelle qui illumine et modifie en profondeur cet univers en apparence facétieux.

Certains passages de ce roman qui décrit un monde où le grotesque domine le quotidien peuvent ainsi prendre un autre

ton, comme des îlots de gravité qui surviennent de manière inattendue. Ceux où le sens profond émerge sont ceux où Diane apparaît.

Chaque fois que m'apparaît un cerf, je vois la chasse ; et dans la chasse, il ne s'agit pas seulement de poursuivre une proie en vue de la tuer, ni même de faire revenir les gestes originels de la prédation. [...] Même s'il traque un pauvre lièvre avec la cruauté d'un plouc éméché, le chasseur, sans même qu'il le sache, poursuit une nudité : [...] le gibier n'est qu'un alibi à son désir, [...] à travers chaque sanglier, chaque biche, à travers la poursuite qui l'accorde à la transe, il ne cherche qu'une chose : tomber sur Diane, dévoiler le corps interdit de la déesse. (96-97)

Dans une conférence que Yannick Haenel donne à un public de psychanalystes à l'hôpital Sainte-Anne à Paris, et qui sera éditée sous le titre *Diane et Actéon, le désir d'écrire* (2020), le mythe est présenté comme une métaphore de l'écriture littéraire elle-même. En effet, l'aventure d'Actéon est décrite comme sa confrontation à la chose « interdite », c'est-à-dire « qui ne peut pas se dire mais qui ne peut pas se taire non plus : la nudité de la déesse » (34). L'auteur y voit l'essence même de l'écriture littéraire qui se confronte à l'impossible à dire, à savoir « la matière du désir » (38). Il interprète de manière inédite (et dans le souvenir de Kafka, on le verra) l'instant où le regard du chasseur et celui de la déesse se croisent, l'un et l'autre exceptionnellement en situation désarmée, un moment rare « où la chasse n'existe plus ; le crime est suspendu » (41). Puis la norme reprend ses droits : Actéon a transgressé la règle et il doit être puni. Diane, à défaut de flèche disponible, l'asperge avec l'eau du lac, ce que l'écrivain commente en reprenant le thème de la folie du voir : « Éclaboussant Actéon, c'est le visible tout entier que Diane déchire ; elle déchiquète en petits morceaux la possibilité même

de voir, elle brise le miroir et lui renvoie les éclats au visage. Actéon veut voir? Eh bien, qu'il se la prenne en pleine figure, sa vision. » (43)

Cela dit, l'essentiel, du point de vue où se situe l'auteur, reste la question de la parole empêchée. En rendant Actéon inapte à parler, ce que Diane entend obtenir, c'est l'impossibilité du récit qu'il pourrait faire de sa nudité. Or, souligne Haenel, « c'est précisément de la chose impossible que s'occupe la littérature : dire ce qu'on ne peut pas voir, et faire voir ce qu'on ne peut pas dire » (45). Car le récit aura lieu malgré tout, la littérature va vaincre sa propre impossibilité, se raconter à l'infini en s'appuyant sur la parole mythique. En réhabilitant la figure du chasseur mythique désarmé injustement aveuglé et condamné par la déesse au mutisme, le romancier s'identifie pleinement à lui :

C'est à cause des paroles de Diane que je me suis mis à écrire [...], je voudrais voir la déesse nue sans mourir. C'est pourquoi j'écris. J'improvise une définition de la littérature : elle commence lorsqu'on accède à quelque chose qu'on n'aurait pas dû voir, et qu'en un sens il est impossible de voir. Cette chose, on parvient à la voir quand même : on est capable de la voir grâce à la littérature qui la fait passer dans la parole — dans sa dimension intérieure. (47-48)

Raconter qu'il a pu voir la déesse sans voile, telle est la provocation qui accompagne le geste punitif de Diane envers son audacieux contemplateur. « L'injonction de la déesse, je ne cesse d'y répondre. Je m'y tiens. Où mène la littérature? J'aime bien qu'elle naisse du défi d'une déesse » (58), déclare le romancier. Car pour lui, l'écriture littéraire est inséparable du sacré et du sacrifice.

Cette interprétation contient sa part de drôlerie. Et comme toujours chez Yannick Haenel, l'apparemment dérisoire se double d'une réflexion sérieuse sur le statut de l'écrivain. En effet, s'appuyant sur la phrase de Kafka qui estimait que l'acte d'écrire fait « faire un bond hors du rang des meurtriers » (Kafka, 1984 : 103), le romancier explique qu'un auteur ne peut entrer en écriture qu'à la condition de s'être désarmé, dénudé, rendu totalement disponible à une révélation qui doit surgir de son acte de langage. L'itinéraire d'Actéon lui apparaît en ce sens comme un cheminement vers le désir qui dramatise le fonctionnement même de l'écriture, qui n'accorde la révélation, comme toute initiation, qu'à celui qui a accepté de quitter son lieu de certitude et de traverser symboliquement la mort. Et il s'en trouvera métamorphosé. L'écriture, dit-il, « on y perd la tête et l'on y retrouve son âme » (50), et c'est précisément ce que figure le destin d'Actéon : « Si Actéon pénètre dans le bois sacré sans faire aucune offrande à la déesse alors que le rite l'exige, c'est parce que l'offrande, c'est lui : cette scène raconte bel et bien un sacrifice — c'est-à-dire une entrée dans le sacré. » (50)

Yannick Haenel accorde à l'acte littéraire une fonction d'une importance capitale, car il touche au sacré dès lors qu'il est « l'instant qui désarme », une traversée consentie de la mort pour atteindre la révélation de l'au-delà des apparences :

J'ai finalement compris qu'il fallait qu'Actéon en passe par la mort. Cette mort est un sacrifice librement consenti qui appartient à la scène d'écriture : il faut accepté d'être métamorphosé par l'expérience dont on est l'objet. [...] Seul celui ou celle qui endure une telle métamorphose, au point de traverser symboliquement sa propre mort, entre dans la dimension de l'écriture [...], le désir est à ce prix, et l'écriture est la trace de cette « mort ». (56)

À cet égard, il s'écarte de la vision commune de ses contemporains, pour lesquels la littérature est résolument profane et autotélique.

Il y a, dans les phrases, une dimension consécatoire, et je vois bien, en regardant autour de moi, que la littérature contemporaine s'en détourne, l'ignore, l'oublie. Elle a peur du sacré : peut-être le confond-elle avec la religion, avec l'autorité, avec les églises. En tous cas, elle se coupe de cette vision que nous prodiguent les épiphanies; elle se prive de cet éclair qui nous ouvre à la mémoire des récits. (51)

Or cette mémoire des récits est celle que lui prodiguent les mythes.



Yannick Haenel, *La Reine de Némi* (2017), Production Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains.

6. Diane, une aura sacrificielle

Le geste mortifère de Diane peut aussi donner lieu à une interprétation sacrificielle qui inclut la déesse elle-même. On en trouve une actualisation stupéfiante dans la popularisation de Lady Di, particulièrement propice à donner lieu à la mythification. « Le nez de Cléopâtre, s'il eût été plus court, toute la face de la Terre aurait changé », disait Pascal. Et si la Princesse de Galles s'était appelée autrement, l'aurait-on fantasmée de la même manière ?

Les éléments liés au mythe de Diane se retrouvent en effet dans la « dianamania ». L'artiste britannique Banksy, qui pratique l'art urbain, le *street art* et l'art du graffiti, s'est ainsi emparé de l'image de Lady Diana pour le carnaval de 2005 en dessinant sur un mur de Notting Hill à Londres un distributeur de billets d'où sortent en pagaille des faux billets de 10 livres sur lesquels l'image de Diana remplace celle de la Reine d'Angleterre.

Les faux billets ont ensuite circulé partout ; on en trouve toujours aujourd'hui dans les ventes aux enchères d'œuvres d'art. Bien entendu, le pseudonyme de l'artiste se prête tout naturellement au jeu de mots « *Banksy of England* », et il était tentant de transformer la devise « *In God we trust* » (« En Dieu nous croyons », ou « Nous avons confiance en Dieu ») qui figure sur toutes les pièces de monnaie américaines, en « *Trust no none* », « Ne vous fiez à personne ». Or comment faut-il comprendre ceci au dos d'un portrait de Diana à l'air particulièrement mutin, surprise là où on ne l'attendait guère, son visage charmeur remplaçant avantageusement le portrait rigide



Banksy, *Cashpoint with Di-Faced Tenners* (in *Wall and piece*, Londres, Century, 2005, p. 97, [en ligne](#)).

protoculaire de la Reine d'Angleterre? Banksy lui-même a ajouté, par cette œuvre née de son espièglerie, une pièce au dossier de Lady Di avatar de la déesse Diane, objet de convoitise illégitime mais irrésistible, et dont il vaudrait mieux se méfier, car le regard du désir peut mener au désastre.



Banksy, *Di-Faced Tenner* (2005). [En ligne](#).

En 2015, Banksy revient sur la mort tragique de Lady Di survenue en août 1997 avec une installation dans le cadre du parc d'attraction qu'il ouvre à Weston-super-Mare dans le Somerset, « Dismaland » — de « *dismal* » (lugubre) et « *land* » (pays) —, parodie de Disneyland. L'artiste représente avec des matériaux de type « Barbie » mais de taille humaine, et en citationnisme direct à l'égard des films de Disney, la scène de l'accident mortel d'un carrosse, et Cendrillon (toujours accompagnée de ses amis les oiseaux) traquée par une foule de paparazzi : « *Pumpkin Carriage Crash* » (« Accident de carrosse-citrouille »).



Banksy, *Pumpkin Carriage Crash* (2015), Dismaland (image : Reuters).

Sur le plan de Dismaland (« official Park Map »), on peut lire à l'endroit de cette installation : « *Step inside the fairy tale and see how it feels to be a real princess* » (« Entrez dans le conte de fées et voyez quel effet cela fait d'être une princesse réelle »). Cette pancarte explicative accentue le trait dans le sens d'une figuration de la triste fin de Lady Di; l'œuvre a été amplement commentée en ce sens dans la presse anglaise. Le conte de fées renvoie à la transformation merveilleuse de Diana Spencer en Altesse royale, en même temps qu'il renvoie au désarroi affectif du personnage mal aimé, ainsi qu'à son apparition éblouissante mais éphémère dans un univers de brillance et de luxe. À la nuée de photographes de presse représentés autour du cadavre qui surgit du carrosse viennent ici s'assimiler les visiteurs de Dismaland qui prennent leurs propres photos d'amateurs; ils renvoient conjointement au mythe de Diane en rappelant le

caractère mortifère de la transgression qu'est le voyeurisme, ici retourné contre la féerie elle-même. Celle-ci n'est plus seulement une parodie sarcastique de l'univers de Disney, mais aussi de la disneylandisation de nos réalités. On précise encore, avec une ironie féroce mélangée d'humour British : « *Souvenir photos available* » (« Photos souvenir disponibles »)...

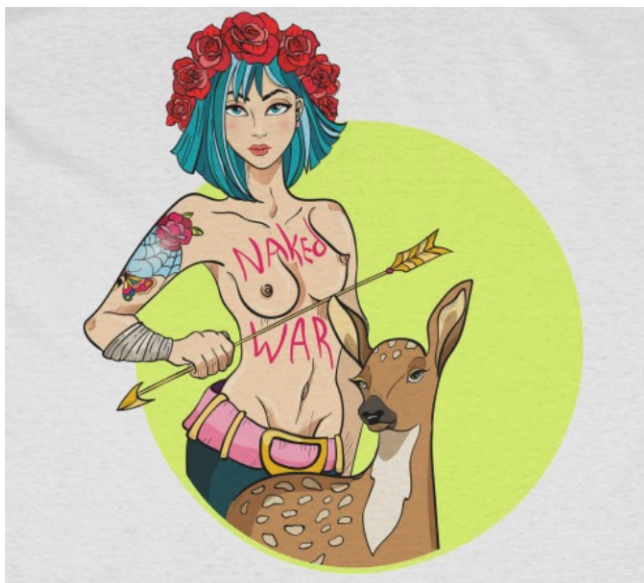
Remarquons à cet égard que Banksy, qui fait habituellement reposer son art sur des images éloquentes en elles-mêmes, recourt aux jeux de mots chaque fois qu'il met en scène la « dianamania ». Est-ce vraiment un hasard? Ou une nécessité dès lors que l'allusion au mythe de Diane l'y invite? En effet, dans les deux occurrences, celle du billet de banque et celle de l'accident de carrosse, il est bien question du danger lié au désir de voir Diane hors d'une zone de légitimité; or dans l'installation de 2005, la jeune femme au sourire ambigu usurpe la place qui revient de droit à la Reine mère et le texte « *Trust no none* » s'adresse tant, Diane elle-même qui peut s'attirer les foudres du destin qu'aux Actéons qui tomberaient sous ses charmes en oubliant que la Belle n'est pas à prendre. En 2015, le texte de la pancarte qui invite à contempler la figuration dysneylandisée de l'accident mortel de 1997 explicite l'actualisation du *fatum* : Diane a été châtiée (« *see how it feels to be a real princess* ») et tant les paparazzi de l'époque de la catastrophe que les touristes ultérieurs qui traquent les photos-souvenirs sont transmués en une meute sans conscience, sans dignité, défaillants dans leur humanité. Certes, c'est le regard (brûlant de désir de voir ce qui devrait rester hors d'accès) qui est pointé comme le nœud de la culpabilité qui entraîne le tragique, mais ce qu'il révèle, c'est « *l'inter-dit* », ce qui est « *dit entre* » le silence apparent des images; les mots, ici, sous une apparence humoristique, trahissent, en jouant une

fois encore sur la vision (« *see* »), la violence du retrait radical imposé à Diana pour préserver son intimité.

Le mythe de Diane se perpétue donc sous des formes différentes et cependant semblables en ce qu'elles reconfigurent les données du récit mythique pour les traduire dans des codes lisibles pour le public de son temps la question de la folie du voir. Le mythe hante toujours les esprits contemporains pour suggérer ce qui, dans notre société, reste de l'ordre de l'interdit et du sacrificiel. Ce récit exprime dans ses reconfigurations incessantes, sans discontinuer, quelque chose de sensible et d'identitaire modulable selon les époques.

7. Les Femen ou le jeu des signifiants

Qu'arrive-t-il quand cette folie du voir est requise dans un but militant et politique, quand l'emploi du mythe se déplace, sert un contexte de revendications, celui des Femen? Comment la figure de Diane s'articule-t-elle au geste de ces militantes? Nous allons tenter de saisir de quelle façon la fiction mythologique y est réactivée (ou non), quelles sont les déviations qui ont été (ou pas) imposées au mythe, s'il y a d'autres niveaux référentiels mis en place. Comment la figure de Diane peut-elle dire quelque chose des Femen? Dirige-t-elle l'économie du mouvement, elle qui les représente?



Femen t-shirt. [En ligne.](#)

À la manière des Amazones, qui, dit-on, vénéraient Artémis (déesse grecque dont Diane est le pendant romain), les Femen, nouvelles amazones, ont fait de Diane chasseresse une de leurs effigies pendant des années, comme le montre encore la page d'accueil du site Femen (France).

Certes, d'autres effigies imprimées existent, telle la Marianne française, reconnue en tant que le symbole de femme libre, nue et qui lutte, ou encore des dessins de Femen manière bande dessinée, à la posture vindicative et ironique que redoublent des slogans sans équivoque. Ces illustrations font référence à des contenus comiques ou guerriers, voire violents — l'une d'elle fait directement référence au film *Massacre à la tronçonneuse* ; le slogan « *Holy war* », s'il est ironique, n'en amenuise que peu le geste. Diane, quant à elle, est étonnamment proche dans sa représentation du personnage de Natacha, hôtesse de l'air. Ce choix, s'il peut paraître étonnant, n'est pas une erreur de lecture des Femen, bien au contraire, car bien que le personnage de la bande dessinée soit connu davantage pour son allure hyper féminisée que pour son féminisme, celui-ci ne cesse d'être revendiqué dans les actions aventureuses qu'elle pose : détournement d'avion, chasse au trésor, etc. Elle confirme ainsi que les femmes peuvent choisir d'être qui elles veulent en dehors des stéréotypes qui cherchent à les réduire à un type ou à une fonction. La nudité vindicative et publique des Femen l'exprime en se couvrant de mots plutôt que d'habits. Surtout, elle ose s'afficher sans autorisation dans l'espace public, audace dont on va déplier les effets. Quant à l'Actéon qui l'accompagne, il s'apparente à un faon docile, plus proche du Bambi de Disney que du cerf défiguré du mythe. Peut-être est-ce justement vers le point aveugle du mythe que la figurine fait

signe. Les grecs ne nommaient-ils pas Actéon « le bonheur » et la déesse « l'inhumaine » ?

Avant d'aller plus loin, rappelons que les quatre protagonistes à l'origine de l'élaboration de cette manière de lutter pour la condition féminine, Inna Shevchenko, Sacha Chevtchenko, Anna Hutsol et Oksana Chatchko (morte par suicide en 2018), sont originaires d'Ukraine. Depuis 2009, elles militent en faisant un usage provocateur et politique de leur corps. Elles apparaissent *topless*, un message peint sur la poitrine et la tête ornée d'une couronne de fleurs, couronne qui est le symbole des jeunes filles non mariées dans leur pays et qui, pour ces quatre jeunes femmes, « symbolisent la liberté et l'indépendance ». Notons qu'au départ, elles luttaient spécifiquement contre le commerce sexuel des femmes. Depuis, leur combat s'est élargi et le nombre de Femen également ; elles sont reconnues dans huit pays à l'heure actuelle (Ukraine, Belgique, Suisse, France, Allemagne, Espagne, Maroc, Canada). Trois mots les représentent sur leur site officiel : sextrisme, athéisme, féminisme. Et leur objectif est clair : une « victoire complète sur le patriarcat ». Elles utilisent volontairement les médias pour mieux diffuser leur message et faire connaître leurs « activités révolutionnaires qui défendent les droits de la femme », s'installant d'emblée dans les rets de la circulation par l'image du corps féminin, ce qui pourrait à première vue paraître paradoxal.

Dès qu'il a fallu qu'elles se trouvent un nom, il y a eu selon leurs dires de nombreuses discussions autour du terme « Amazones ». Bien que leurs manières de faire les rapprochent de cette figure de façon assez évidente — camps d'entraînement, activisme de groupe uniquement constitué de femmes, revendications anti-patriarcales, nudité, mode guerrier, etc. —,

c'est finalement le terme « *femen* », variante latine de fémur, qui veut dire « cuisse », qui l'a emporté pour son « utilisation graphique efficace et sa sonorité dure ». En retenant Diane comme effigie, elles insistent sur la place symbolique des Amazones dans ce qu'elles veulent représenter, Diane étant la déesse de ces guerrières. Le choix paraît judicieux, bien que paradoxal à certains égards. En effet, si la déesse protège les guerriers, c'est pour mieux châtier ceux qui se battent en dehors des règles. Gardienne de l'ordre et des limites, on l'a dit, elle bannit toute forme de débordement. Or les Femen ont pour mode opératoire l'effraction. Par ailleurs, alors que Diane ne se reconnaît qu'en elle-même, le caractère communautaire des Femen, leur nudité qui vaut pour uniforme, les éloignent de cette figure. Autre paradoxe : les Femen font un emploi public de la nudité que les forces de l'ordre cherchent à cacher. En revanche Diane revendique une intimité exclusive ; Actéon l'a appris à ses dépens.

Ainsi, la nature équivoque des liens qui les rapprochent peut laisser perplexe, mais le visionnement du documentaire de Joseph Paris, *Naked War* (2014), permet de prendre pleinement conscience du leurre qu'est la nudité affichée des jeunes femmes. Car si celle découverte de Diane reste l'événement le plus commenté et représenté à son sujet, il n'en demeure pas moins que ses atouts s'avèrent définitivement ailleurs. D'elle, nous ne savons rien, étant donné que par son châtiment, Actéon n'a pu en témoigner. De ce fait, le mythe laisse planer que derrière le voile de la déesse, il n'y a rien à dire, absence que symbolise l'aphasie du jeune chasseur métamorphosé en cerf. Cependant, l'interdit qu'il a brisé a permis à Diane d'exister aux « yeux » des hommes, ne serait-ce que par la narration de l'épisode, et c'est dans ce paradoxe que se loge l'analyse du

mythe qui énonce quelque chose qui échappe aux discours. De la même façon, la poitrine nue des Femen, quoiqu'elle fasse tant parler d'elle, a peu de chose à dire à première vue, peut-être parce que dans le fond, elle n'est pas nue. En effet, bien que les jeunes femmes revendiquent une forme de nudité, force est d'admettre que leur poitrine s'affiche d'abord en tant que poitrine-bannière, en tant que corps-écrit.

Dans un entretien accordé à Géraldine Mosna-Savoie, la philosophe Geneviève Fraisse rappelait que

le recours des femmes à la nudité politique n'est pas chose nouvelle : les revendications liées à l'appropriation de leur corps ont commencé, en Europe, dès la fin du très pudique XIX^e siècle. [...] Suzanne Valadon [fut] parmi les premières à s'autoriser à copier des nus et à représenter sa nudité, ce mouvement d'émancipation était évidemment déjà perçu comme subversif. (2017)

Néanmoins, le message politique sur la poitrine appartient spécifiquement au mouvement des Femen. Avant elles, cette partie du corps comme support d'un texte était l'apanage des prostituées. Ainsi que l'indique les travaux du docteur Leblond sur les tatouages des prostituées au XIX^e siècle, le tatouage figure le plus souvent sur le haut du bras, ou au-dessous des seins et sur toute la poitrine. La différence est donc majeure puisque dans le cas des Femen, la poitrine est volontairement découverte. Aucune volonté esthétisante non plus, ces messages sur la peau déjouent totalement le langage du maquillage ou du tatouage qui aurait pour vocation de mettre le corps féminin en valeur. La force publicitaire des Femen doit beaucoup plus à une parfaite connaissance et gestion de la sémiotisation des corps. En effet, en usant de leur poitrine comme d'un espace d'écriture

militant et politique, elles s'assurent le contrôle d'un signifiant généralement pris en charge par les hommes sur la scène publique : le corps féminin dont la représentation est, par elles, mise à mal. Elles offrent ainsi, par l'image qu'elles exposent, une résistance à des attendus (une poitrine découverte et outil de séduction), dissonance qui produit de l'altérité par rapport aux codes sociaux.

La gestion qu'elles font de leur nudité scripturaire confère à celle-ci une tonalité nouvelle qui mérite d'être examinée. Vers quoi fait signe le dénuement militant des Femen? La projection de leur poitrine graphique dans l'espace médiatique (photos sur les réseaux sociaux, par exemple), la circulation volontaire qui mêle public et privé, si elles installent un voisinage avec les corps péripatéticiens et celui des magazines, établissent une confusion symbolique entre, d'une part, les seins nus, symbole sexuel, et, d'autre part, le maternel, le politique, la violence verbale et symbolique. Cette polyvalence que déplie leur torse écrit les singularise, mais le geste trouve essentiellement son originalité par le nouage volontaire de l'intime et du public. Ainsi refusent-elles le commerce sexuel des femmes par l'inscription d'une nudité territorialisée (c'est-à-dire qui leur appartient en propre) dans l'espace médiatique. Leur poitrine manifeste le privé; quant au slogan donné à lire sur la peau et souvent scandé oralement, il exprime le bruyant. C'est bien cette fusion paradoxale où érogène et politique ont partie liée qui défraie les chroniques et dont les médias, pourtant, ne savent que faire.

Les Femen ont bien compris (et elles prennent au sérieux) le fait que la circulation des personnes reste dans la majorité des cultures, notamment la culture capitaliste, liée à celle des biens, ce que soutient la théorie de Lévi-Strauss concernant

l'échange économique des femmes. Pour répondre ironiquement à ce commerce, elles exhibent leur corps dans l'espace public, cependant pas n'importe lequel : un corps écrit, un corps bannière, dont la mobilité contrecarre une économie de la corporalité féminine et d'un certain pouvoir sur le corps des femmes. Rien à voir, avec celui des mannequins sur les affiches publicitaires et autres. Pourquoi? C'est que les seins nus, utilisés comme moyen publicitaire afin d'aiguiser le regard et la convoitise, se muent en armes (« nos seins sont nos armes »). Oui, mais comment? Outre qu'elles se dévoilent sans le consentement de quiconque, ce qui est déjà en soi un acte politique, l'écriture et le message qu'elles véhiculent sont soutenus par leur buste devenu écriture. Ce faisant, les messages sont littéralement incarnés, et cette incarnation installe *de facto* un contre-discours. En effet, si les règlements, lois et discours ont des implications directes en matière d'agir corporel, Michel de Certeau ne cesse de soutenir qu'« il n'y a pas de droit qui ne s'écrivent sur des corps » (1990 : 69), l'inverse est à l'œuvre. Celui écrit des Femen codifie autrement le discours social. Cette littérature corporelle cherche à libérer les femmes d'un discours et d'une condition féminine asservissante, la marque écrite s'opposant radicalement dans leur cas à la marque de l'esclave. Sur leur poitrine, deux écritures s'affrontent sur le terrain du droit : d'un côté, un corpus sensé être « inscrit » en elles toutes (une certaine loi intériorisée), de l'autre, une écriture vindicative portée par des corps vus par tous.

Deuxièmement, et là se loge la force de leur action, « elles s'adressent aux “regardeurs” » (Fraisie, 2014 : 69) ; elles se muent en Diane inversées, car offertes volontairement aux regards de multiples chasseurs. À la manière de la déesse, elles obligent

ceux qui voient leur nudité à prendre conscience de ce qu'ils perdent, de ce dont ils sont subitement privés : un certain pouvoir sur le corps qui est donné à voir. Car voir n'est pas posséder, ce qu'Actéon apprend à ses dépens et que les Femen ne cessent de rappeler. À l'instar de la déesse qui représente l'image d'une féminité qui déstabilise de désir, qui inquiète et qui dérange, le mythe de Diane met en garde contre l'illusion de croire, comme l'a fait Actéon, que le réel peut (et doit) se plier au fantasme et à l'idéal. La poitrine couverte d'écriture des Femen barre le regard de l'autre, lui rappelant que dans le fond il ne peut aspirer à faire de l'autre du même, c'est-à-dire donner corps à son fantasme. Le geste des Femen, au-delà du message militant, renvoie l'autre à ce qui, lui, et uniquement lui, l'agite. Ne serait-ce d'ailleurs pas cela qui leur est spécifiquement reproché? Soit qu'en empêchant le fantasme de prédation de s'actualiser, elles laisseraient l'autre aux prises avec ce qui se déchaîne en lui?

Leur nudité regarde donc les regardeurs autant qu'ils la regardent. Et si ce jeu de miroir est possible, c'est parce que les seins barrés par l'écriture n'expriment aucune séduction, ils ne sont le signe d'aucune possession, mais qu'ils sont celui d'une révolte. L'inventivité de la démarche se situe dans l'expression publique de l'érogène (et non pas de l'érotique) par l'écriture qui, elle, accentue cette nudité en la brouillant. Il y a dans leur attitude ce que Geneviève Fraisse nomme « un dérèglement des représentations. » (2014 : 67) Effectivement, l'écriture sur le corps troue l'image, puisque le slogan aspire le regard. La force percutante du geste se situe dans le fait de désérotiser le corps qui sert de support au message. Il n'y a aucun sous-entendu masqué. C'est justement en quoi nous n'avons pas affaire à une parole érotique. Les Femen brisent ainsi une *certaine* chaîne si-

gnifiante, une femme n'étant pas sensée se promener les seins à l'air, qui plus est en vue d'utiliser son corps à des fins politiques et militantes.

C'est parce que l'érogène évacue l'érotique et prend toute la place, néanmoins dans une répartition nouvelle, qu'il frappe fort politiquement. Ainsi, dans leur combat contre le commerce sexuel, les Femen jouent la carte du sexe qui, par le biais de l'écriture, sert la mascarade, en faisant office de masque, de voile. De fait, le slogan, qui est l'opposé d'une parole individuelle, prend en charge le politique que revendiquent ces corps singuliers, qui cependant n'en forment qu'un seul. L'unité de Diane est retrouvée!

8.

Voiler/dévoiler

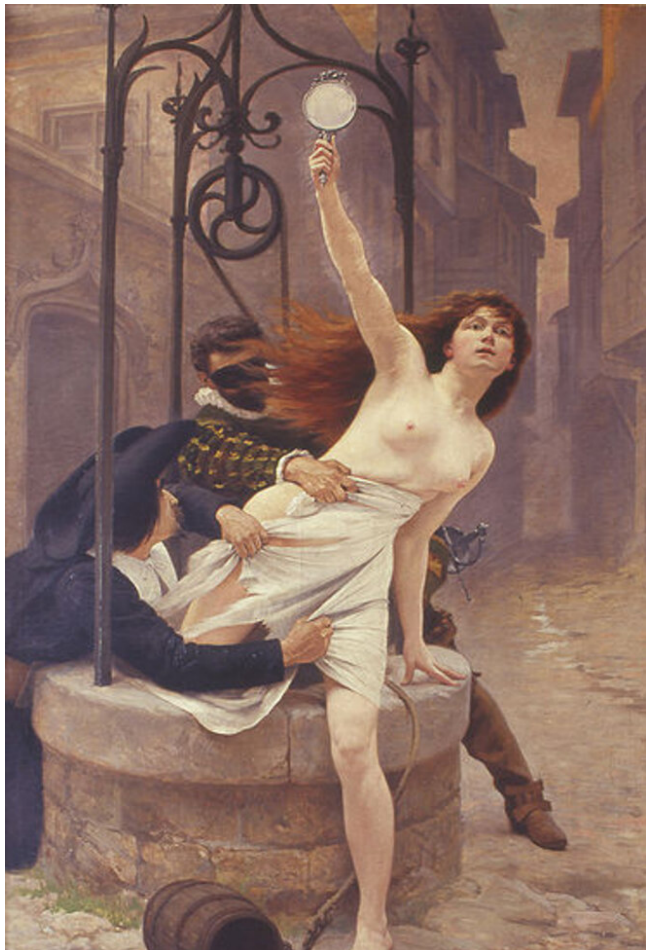
La nudité pose dans le monde philosophique la question de la vérité, ce que rappelle les propos de Geneviève Fraisse :

Dans la tradition, c'est l'homme [...] qui manie ce rapport nudité-dévoilement-vérité. C'est l'homme qui dévoile, c'est l'homme qui cherche la vérité. Il arrive que dévoiler la vérité soit dénuder une femme. Les femmes peuvent être présentes, complices, mais en aucun cas responsables de cette recherche philosophique. La pensée occidentale concrétise une idée possible (la vérité) en une réalité tangible (un corps de femme).
(2014 : 76-77)

Fraisse estime que le tableau d'Édouard Debat-Ponsan intitulé *La Vérité dressant son miroir s'efforce de sortir d'un puits* (1900), qui allégorise *La vérité en marche* d'Émile Zola, recueil rassemblant des textes qu'il a écrits sur l'affaire Dreyfus, illustre parfaitement cette incarnation.

L'allégorie exprime une vérité particulière, celle de l'hypocrisie de l'Église et de l'armée face à l'innocence. Le miroir représente la lumière contre l'obscurantisme et la position de la jeune femme renvoie à *La Liberté guidant le peuple* de Delacroix, à laquelle d'ailleurs fait écho le geste de ralliement des Femen. Ces dernières, on l'a dit, deviennent le support du message, dès lors le corps dévoilé ne vaut plus comme vérité, il est *de facto* « dé-essentialisé » ; en revanche le message s'affiche comme vérité nue, ce qui lui donne son poids. Plus encore, Fraisse souligne que jusqu'aux Femen, « [d]ans la tradition occidentale, la vérité, idée pure, forme idéale, faisait corps

avec le nu féminin. Ici, c'est le mouvement qui se remarque » (2014 : 78-79). Là aussi Diane fait retour, elle qui sait que de l'idéal de la femme, il n'y a rien à dire.



Édouard Debat-Ponsan, *La Vérité dressant son miroir s'efforce de sortir d'un puits* (1900), Musée Hôtel Morin. [En ligne.](#)

En effet, Actéon rêvait bien de voir la déesse nue, d'en découvrir la vérité, mais la vérité n'est pas une : le démembrement dont il sera victime est l'écho incarné de ce constat. De la nudité de Diane, pas un mot, Haenel le sait, lui qui, point dupe, s'approprie le mythe (et non Diane) en sonnante le cor de l'écriture au bruit de ses vérités subjectives. Ainsi, le mythe soutient que LA vérité, c'est-à-dire sans médiation, sans voile, sans un support singulier, qui serait offerte à la connaissance immédiate, sans écriture pourrait-on ajouter, est un leurre. Croire à une image idéale de LA femme en est un autre.

Reste la question des limites à partir de laquelle s'articule le mythe de Diane qui laisse planer que de les franchir occasionne des catastrophes. Or les Femmes ne cessent d'outrepasser les limites, et les violences qu'elles génèrent et dont elles deviennent les victimes les rapprochent davantage des guerriers que punit la déesse. À chaque fois, elles finissent prisonnières, proies des forces de l'ordre et de la démesure, comme le souligne Joseph Paris dans l'épilogue de son documentaire. À en regarder les dernières images où nous les voyons entourées de policiers déchaînés sous les fumées des gaz lacrymogènes, il semble que d'une certaine manière, le mythe se retourne contre elles. Ne serait-ce pas précisément ce déchaînement qui rappelle celui des chiens d'Actéon sur leur maître qu'il fallait éclairer? Pleins de leur bon droit, les policiers et autres quidams sont peut-être les pantins d'une mise en scène formidablement orchestrée. En effet, comment ne pas trouver ridicule le rapport de force? Voient-ils vraiment les jeunes femmes dénudées qu'ils ont face à eux? Si c'était le cas, ils déposeraient les armes. L'extrême écart entre les forces armées et ces femmes dépourvues de pro-

tection rend visible la violence que notre société ne craint pas de faire subir au genre féminin et aux plus faibles.

Ainsi dérive le mythe en se remédiatisant : les réactions excessives de ces hommes (policiers ou photographes) transforment ces Diane Amazones en Actéon. En effet, tous ces hommes se différencient bien peu de la horde de chiens du jeune chasseur dévoré. Le coup de force médiatique se situe justement dans cette mutation des policiers-chasseurs en bêtes qui brandissent la loi comme le chien sa laisse, en espérant que la loi voilera aux yeux de celles et ceux qui les regardent la violence qui les secoue, dont ils semblent tributaires et assurément bien peu maîtres.



Joseph Paris, *Naked War* (2013),
La Clairière Production. [En ligne.](#)

Conclusion.

Une problématisation de la parole

Le mythe de Diane, on le remarque dans chacun des exemples évoqués, permet de figurer le désir attaché au corps féminin, son caractère irrépressible, son statut tabou volontiers transgressé et le danger de dégradation qu'il représente, sans aucunement se limiter à ces poncifs. Car, d'une part, il a pour particularité de placer l'accent sur l'importance de la pulsion scopique : le désir naît dans le regard et il s'y accomplit : le récit ne concerne pas au premier chef la sensorialité du toucher, il souligne seulement le risque encouru par celui ou celle qui franchit la limite entre le fantasmatique et le réel. D'autre part, la fable mythique met en scène une énigme, à savoir que la faute ici n'est pas punie en son lieu même, puisqu'Actéon ne devient pas aveugle, mais seulement métamorphosé en animal ; or le récit souligne par-là la perte d'une spécificité anthropologique, la faculté de langage, la possibilité de mettre des mots sur la vision défendue de la déesse. Le sacrifice imposé par Diane à son sauvage contemplateur porte sur la possibilité de symboliser cette expérience extatique dans le langage verbal, qui ferait passer la scène fulgurante de leur rencontre de l'intime à l'extime.

C'est donc le récit qui, ici, est problématique. On remarque à cet égard que les peintures qui s'attachent au mythe sont des tableaux d'histoire, de nature narrative, et que les installations de Banksy, habituellement muettes, sont à propos de Diane

exceptionnellement assorties de mentions verbales à double entente. On observe par ailleurs que les hommes de Lettres qui s'intéressent à ce mythe se focalisent sur l'inter-dit : ce qui ne peut ni se montrer ni se dire, et qui s'écrit cependant en jouant sur les mots, ou qui se laisse deviner dans le jeu des allusions et des intervalles de silence rendus éloquentes. Les écrivains, tels Émile Zola, Pierre Klossowski ou Yannick Haenel, entre autres, contournent l'obstacle de l'indicible (qu'il soit tabou ou ineffable), s'évertuant à l'inscrire malgré tout dans la langue. Haenel y voit même le cœur de l'activité littéraire, à savoir faire émerger, par le langage, la manifestation du sacré, faire entrevoir l'abîme (mortifère) ou l'épiphanie (porteuse d'extase) en dépit des risques d'anéantissement encourus par celui qui se donne cet impossible pour programme.

Sur le plan de l'activisme politique qui s'inscrit dans ce que l'on a appelé « la folie du voir » contemporaine, soit la montée en puissance de la médiatisation technologique des images et l'encouragement conséquent à penser par images, les Femen introduisent aussi le langage écrit là où on l'attend le moins : sur leur poitrine dénudée, qui n'est plus tant un symbole de la féminité à contempler qu'un support de discours à lire, et qui n'a plus pour fonction d'attiser le désir, mais de faire droit à une parole politique d'inacceptation, qui porte des revendications sociétales jusque-là invisibilisées.

Le mythe de Diane et Actéon se présente donc comme la cristallisation imaginaire d'une quête de vérité inter-dite, indissociable d'un schéma de type sacrificiel. Il fait comprendre ce qui, au départ du désir, exprime quelque chose de fondamental quant à la faculté de la parole à trahir l'intime. Et notre

époque, qui cherche moins à exprimer la limite que ce qui va au-delà, aime désormais Actéon sans cesser d'aimer Diane.

Dans le même mouvement contre-hégémonique, le recours à Diane comme figure d'autorité fait comprendre que celle-ci ne se traduit pas par la force, mais paradoxalement par la mise en lumière d'une fragilité. En effet, la confrontation de Diane à Actéon s'opère sur un terrain où l'un comme l'autre sont désarmés, et où ne compte plus que la parole qui fait, et défait, le pouvoir. Les Femmes, quant à elles, font fi de toutes les protections du moi par lesquels on se met à l'abri, jouent ostensiblement de leur vulnérabilité à l'égard des forces de l'ordre, qui par-là même deviennent brutalité sans mots et sans raison.

Une remarque, au final : si le mythe de Diane manifeste l'inviolabilité de l'intime, pas plus que Diane elle-même la matière mythique ne se laisse circonscrire. On l'a vu : aucune reprise, déformation, parodie, trivialisations de ses éléments n'empêche la fable mythique de rester telle, c'est-à-dire porteuse d'un sens qui va au-delà du visible, un sens secret que traquent indéfiniment les mythographes, un sens intime que les créateurs qui consentent à se mettre à l'épreuve de l'indicible peuvent furtivement partager. C'est dire que l'au-delà et l'art se situent en ce point abstrait, dont le corps céleste de Diane, clandestinement étreint par le regard d'Actéon, rappelle l'insaisissable incarnation.

Bibliographie

- Agamben, Giorgio. 1997. *Homo sacer I : le pouvoir souverain et la vie nue*. Paris : Seuil.
- Augé, Marc. 1994. *Pour une anthropologie des mondes contemporains*. Paris : Aubier.
- Baroni, Raphaël. 2016. « Plot as Criterion to Discern the Center and the Periphery of Transmedia Storytelling ». Communication présentée à la KULeuven, 17 novembre.
- Buci-Glucksmann, Christine. 2002. *La Folie du voir. Une esthétique du virtuel*. Paris : Galilée.
- Blumenberg, Hans. 2005. *La raison du mythe*. Paris : Gallimard.
- Dalí, Salvador. 1939. *Declaration of Independance of the Iimagination and the Rights of Man to his own Madness*. New York, tract.
- De Certeau, Michel. 1990. *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*. Paris : Gallimard.
- Dehghani Morteza, Boghrati Reihane, Man Kingson et Hoover Joe. 2017. « Decoding the Neural Representation of Story Meanings across Languages ». *Human Brain Mapping*, vol. 38, n°12, décembre, p. 6096-6106. [En ligne](#).
- Deleuze, Gilles. s.d. [1986]. « Deleuze / Foucault - Le Pouvoir - Cours du 18 mars 1986 - Partie 2 », *La voix de Gilles Deleuze en ligne*, Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis. [En ligne](#).
- Feydeau, Georges. 1911. *Mais n'te promène donc pas toute nue!*, pièce créée le 25 novembre au théâtre Femina à Paris.
- Fraisse, Geneviève. 2014. *Les Excès du genre. Concept, image, nudité*. Paris : Éditions Lignes.
- Fraisse, Geneviève. 2017. « À voix nue », *France culture*, 24 au 28 avril. [En ligne](#).

- Haenel, Yannick. 2017. *Tiens ferme ta couronne*. Paris : Gallimard.
- . 2023. *La nuit souterraine. Pour dire une photographie de Linda Tuloup*. Rochefort-sur-mer : Les petites allées.
- Huston, Nancy, 2008. *L'espèce fabulatrice*. Arles : Actes Sud.
- Jenkins, Henry. 2013 [2006]. *La Culture de la convergence. Des médias au transmédia*. Traduit de l'anglais par C. Jaquet, Paris : Colin/Ina Éditions, coll. « Médiacultures ».
- Jullien, François. 2013. *De l'intime. Loin du bruyant amour*. Paris : Grasset.
- Kafka, Franz. 1984. *Journal*. Trad. par Marthe Robert, *Œuvres complètes*, t. III. Paris : Gallimard, coll. « La Pléiade ».
- Klossowski, Pierre. 1956. *Le Bain de Diane*. Paris : Gallimard.
- Le Brun, Annie. 2010. *Si rien avait une forme, ce serait cela*. Paris : Gallimard.
- Lyotard, Jean-François. 1979. *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Paris : Minuit.
- Maingueneau, Dominique. 2004. *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris : Armand Colin.
- Ovide. 1966. *Les Métamorphoses* (III/138-176). Paris : Garnier-Flammarion, coll. « GF », p. 93-94.
- Paris, Joseph. 2014. *Naked War*. La Clairière Production. [En ligne](#).
- Saint Paul. 1956. « Épitre aux Romains ». Dans *La Sainte Bible*, VII. Paris : La Bible pour tous, p. 1311.
- Vernant, Jean-Pierre. 1986. *Le corps des dieux*. Paris : Gallimard.
- Zola, Émile. 1961. *Les Rougon-Macquart*, tomes I et II. Paris : Gallimard, sous la direction d'A. Lanoux, coll. « La Pléiade ».

Mise en page achevée à Montréal en juillet 2024. Le texte est composé en Alegreya et Lato.

Le mythe de Diane

Si voir m'était conté

Furieuse d'avoir été surprise nue au bain par le chasseur Actéon, Diane le métamorphose en cerf en le mettant au défi : « Et maintenant, libre à toi d'aller raconter, si tu le peux, que tu m'as vue sans voile! ». Si le mythe souligne l'investissement érotique du regard, la faute n'est pas punie en son lieu même, puisqu'Actéon ne devient pas aveugle : le sacrifice imposé par Diane à son sauvage contemplateur porte sur la possibilité de symboliser son expérience extatique dans le langage verbal. On analyse ici, au départ de représentations littéraires et artistiques de Diane et Actéon du XVI^e siècle à nos jours, et jusqu'à son écho dans la « Dianamania » et les Femen, quelles problématiques complexes du voir et surtout du dire ce mythe met en œuvre.

Véronique Cnockaert est professeure à l'Université du Québec à Montréal, spécialisée en littérature française du XIX^e siècle et plus spécifiquement de l'œuvre de Zola, du naturalisme et de la méthode ethnocritique.

Myriam Watthee-Delmotte est directrice de recherches du FNRS, professeure émérite à l'UCLouvain et membre titulaire de l'Académie Royale de Belgique. Elle est l'auteure de plusieurs études sur les modes d'efficacité de la littérature, du XIX^e siècle à l'hypercontemporain.

figura.uqam.ca

ISBN 978-2-923907-87-1 (PDF)

ISBN 978-2-923907-88-8 (papier)

figura
Centre de recherche sur les théories
et les pratiques de l'imaginaire