

# *Des talons entraperçus : démarche féminine et pulsion scopique de Rétif à Hugo*

Hugo SERT

À la manière dont s'entortille une Parisienne dans son châle, à la manière dont elle lève le pied dans la rue, un homme d'esprit devine le secret de sa course mystérieuse. Il y a je ne sais quoi de frémissant, de léger dans la personne et dans la démarche : la femme semble peser moins, elle va, elle va, ou mieux elle file comme une étoile, et vole emportée par une pensée que trahissent les plis et les jeux de sa robe.

BALZAC, *Ferragus*

Dans la première scène de l'*Énéide*, Vénus déguisée en chasserresse part à la recherche de son fils, et se trahit par sa démarche :

[...] comme elle se détourne le rose épiderme de son cou scintille et de sa chevelure parfumée d'ambrosie la divine odeur s'exhale ; jusqu'à ses pieds sa robe se déploie ; et véritable, par sa démarche, se révèle la déesse<sup>1</sup>.

Benoît Goetz commente ainsi le passage : « La démarche fait apparaître quelque chose qui se dissimule. [...] C'est là ce qui fait le *charme extrême* et la *grâce* de la marcheuse : les signes qui, malgré elle, s'échappent à travers les mouvements de son corps<sup>2</sup> ». Le parfum printanier d'une chevelure, le pli

---

<sup>1</sup> Pierre Klossowski, traduction de l'*Énéide* de Virgile, Paris, Gallimard, 1964, p. 17. Balzac cite ce passage dans sa *Théorie de la démarche*, dans les pages où il se concentre sur la démarche féminine.

<sup>2</sup> Benoît Goetz, « Théorie de la démarche. Ébauche d'une philosophie du geste », *Le Portique* [En ligne], 17 | 2006, mis en ligne le 16 décembre 2008. URL : <http://leportique.revues.org/791>.

mouvant d'une robe sur la hanche ondulante, la cheville révélée par le lent retroussement d'une jupe qu'un passage accidenté rend nécessaire, etc. : le corps de la marcheuse semble vouloir s'offrir *malgré lui* au regard du passant, comme désirant se laisser voir à l'insu de lui-même, soumis au fond à l'irrépressible envie de se prêter à l'observation – comme si une forme d'inconscient féminin poussait à l'exhibition discrète. C'est le corps de la « passante », passive dans la nonchalance de sa « douleur majestueuse », active en sous-main, pour se donner à désirer, « Soulevant, balançant le feston et l'ourlet<sup>3</sup> ». Ainsi, la femme ne se contenterait pas de marcher simplement dans la rue, comme un homme, pour se rendre d'un lieu à un autre : elle passerait devant les promeneurs ou les assis, qu'elle-même voudrait constituer en public, comme sur la scène du théâtre mondain. Elle marcherait d'une certaine *manière*, en respectant les codes de l'« idiosyncrasie sociale<sup>4</sup> » propre à son sexe. Ce n'est pas un hasard si l'épiphanie de Marcel Mauss, qui lui fait voir la marche comme une « technique du corps », le traverse sur son lit d'hôpital. Quoi d'autre à faire alors qu'observer le mouvement des corps des infirmières<sup>5</sup> ? La marche de la femme étant considérée socialement comme plus affectée, il semble plus aisé d'y voir les signes d'une « mode ». Mais c'est bien avant Marcel Mauss, avant Baudelaire, que se construit un discours de la marche féminine comme *démarche* – dans le sens balzacien de l'« expression des mouvements corporels », comme la voix est l'« expression des mouvements intellectuels<sup>6</sup> » – offerte au regard de l'observateur. Dans la littérature du tournant des Lumières et de la période romantique, la femme, dissimula-

<sup>3</sup> Charles Baudelaire, « XCIII. À une passante », *Tableaux parisiens*, dans *Les Fleurs du mal, Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 92.

<sup>4</sup> « La position des bras, celle des mains pendant qu'on marche forment une idiosyncrasie sociale, et non simplement un produit de je ne sais quels agencements et mécanismes purement individuels, presque entièrement psychiques. » (Marcel Mauss, 6<sup>e</sup> partie : « Les techniques du corps », dans *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2006 [1934], p. 372).

<sup>5</sup> « Une sorte de révélation me vint à l'hôpital. J'étais malade à New York. Je me demandais où j'avais déjà vu des demoiselles marchant comme mes infirmières. J'avais le temps d'y réfléchir. Je trouvai enfin que c'était au cinéma. Revenu en France, je remarquais, surtout à Paris, la fréquence de cette démarche ; les jeunes filles étaient françaises et elles marchaient aussi de cette façon. En fait, les modes de marche américaine, grâce au cinéma, commençaient à arriver chez nous », *ibid.*, p. 368. Évidemment le discours de Mauss a pour objet la marche humaine en général, et il se prend lui-même pour exemple de la marche comme « technique du corps ». Toutefois il est intéressant que la forme de révélation rapportée ici prenne lieu au moment de l'observation d'un corps féminin s'adaptant à la mode, tandis qu'au jeune Marcel on reproche de marcher avec ses grandes mains comme une « espèce d'animal ».

<sup>6</sup> Honoré de Balzac, *Théorie de la démarche*, dans *Études analytiques, La Comédie humaine*, t. XII, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1981, p. 270. Pour Balzac, ce constat fait

trice, envoûtante, charmeuse, cache toujours dans sa marche des signes, des « hiéroglyphes perpétuels<sup>7</sup> » proposés à l'interprétation des exégètes du corps féminin. Sa manière de mettre en mouvement son corps, sous l'apparence de l'innocence, de la candeur, est toujours stratégique, et l'homme ne s'y fait pas prendre : il sait que la démarche féminine est un discours du corps qui lui est directement adressé<sup>8</sup>. Mais la volonté de dissimulation peut aussi être un réel besoin de camouflage : pour se rendre chez un amant, retrouver un protecteur, la femme rejoint vite le monde de la clandestinité et du secret. Le devoir de l'« espion romanesque<sup>9</sup> » que devient le narrateur est de la suivre jusque dans les recoins les plus sombres. La femme ne peut échapper au regard de l'homme, et les postures narratoriales servent la « boulimie oculaire<sup>10</sup> » masculine : d'abord passives – spectateur, rêveur, flâneur –, elles deviennent bien rapidement des modes d'appropriation du corps féminin.

Il nous semble ainsi que se construit, au tournant des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, un discours littéraire de la démarche féminine qui tend à transformer la femme en objet soumis à la pulsion scopique masculine<sup>11</sup>. Nous proposons

qu'on ne peut « faire mentir le mouvement ». Il semblerait que les femmes parviennent en tout cas à le déguiser.

<sup>7</sup> Honoré de Balzac, *Théorie de la démarche*, *op. cit.*, p. 261.

<sup>8</sup> Catherine Nesci a montré, commentant Balzac, que le déchiffrement du langage corporel de la femme qui marche est la première loi de la quête du flâneur : « La première règle de la quête, pour le héros parisien, sera la suivante : filer la femme, chercher la femme, observer la femme, dévoiler la femme ; en résumé, il s'agira de trouver le code, le chiffre, le cryptogramme de la femme » (*Le Flâneur et les Flâneuses. Les femmes et la ville à l'époque romantique*, Grenoble, ELLUG, 2007, p. 120).

<sup>9</sup> Expression qu'emploie Gérard de Nerval pour désigner Rétif de la Bretonne dans « *Les Confidences de Nicolas* (XVIII<sup>e</sup> siècle), RESTIF DE LA BRETONNE », *Les Illuminés, Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, p. 996.

<sup>10</sup> Catherine Nesci, *op. cit.*, p. 111.

<sup>11</sup> Laura Mulvey a été la première à appliquer ce type d'analyse à l'expression artistique, devenu depuis un champ de la critique féministe (critique du « male gaze ») : elle montre comment, dans le cinéma classique, la figure féminine est filmée de manière à satisfaire la pulsion scopique, et donc le plaisir voyeuriste, du spectateur (« Visual pleasure and narrative cinema », *Screen*, vol. 16, n° 2, 1975, p. 6-18). Nous ne voulons pas proposer ici une interprétation psychanalytique ou même phénoménologique de l'acte d'écrire comme acte de regarder (comme a pu le faire Jean Starobinski dans *L'Œil vivant*, Paris, Gallimard, 1961). On sait que la pulsion scopique est, au sens freudien, une pulsion sexuelle indépendante des zones érogènes qui implique un fantasme de la possession de l'objet regardé. La notion nous sert ici à manifester la violence inhérente aux représentations de la marche de la femme dans le discours littéraire. Voir Max Milner, « L'écrivain et le désir de voir », *Littérature*, n° 90, 1993, p. 8-20 ; et Irina Enache, Sadi Lakhdari (dir.), *Voir, se voir, être vu. La pulsion scopique dans la littérature hispanique contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2014.

en ce sens la lecture de quatre textes, certes hétérogènes, mais qui marquent autant de scansion dans la construction d'une figure narrative masculine définie par son désir de saisie de la femme qui passe.

Dans la littérature panoramique de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'observation de la ville ne conduit pas, contrairement à ce que la forme de la liste ou du journal peut laisser penser, à un simple compte rendu de promenades passives. Chez Rétif de la Bretonne tout particulièrement, la volonté de tout voir est à comprendre comme un désir de tout contrôler. La pulsion scopique trahit toujours une volonté de puissance qui se réalise dans le contrôle du corps féminin. C'est pourquoi, quand une « fille » entre sur la scène en marchant, l'errance se métamorphose instantanément en filature.

La femme qui marche seule est hors de son environnement prescrit ; aussi la figure de la passante, dans le roman, est-elle toujours trouble, et brouille les frontières entre vertu et vice, réalité et rêve. Chez M<sup>me</sup> de Krüdener, la passante est celle que le narrateur s'autorise à confondre avec l'amante ; elle est son pendant fantasmagorique.

Dans le Paris balzacien, on trouve réunies en un seul et même héros la figure de l'espion et celle de l'amant. Ainsi, dans les scènes de rues parisiennes de la *Comédie humaine*, la filature, elle-même source de fantasme, est ce qui structure la narration : le croisement, la rencontre, fait du personnage le double du narrateur-espion. La femme est l'objet d'une double quête : la première est une enquête, qui la place parmi les indices à collecter ; la deuxième est une conquête, qui la soumet au désir de possession du marcheur.

Hors de la ville, sortie de la fantasmagorie urbaine qui la soumet à une relation d'échange marchand avec le promeneur, la jeune fille n'échappe pas à l'œil masculin. Le regard du voyageur qu'est Victor Hugo transforme sa démarche en un mouvement qui fait basculer dans l'onirisme. Sa manière de marcher ainsi sublimée participe paradoxalement à la *fixer* sur la fresque que l'homme aime avoir sous les yeux à loisir.

## FEMME QUI MARCHE, FEMME PERDUE

À la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, la rue est un espace dangereux pour le piéton. Mercier le dit assez dans son *Tableau de Paris* : la ville est un dédale sombre et boueux, sans trottoir pour se protéger des voitures qui passent à toute vitesse et vous écrasent sans ménagement<sup>12</sup>. Que dire alors de la rue nocturne ? Malgré les

<sup>12</sup> Dans le « Chapitre CDXXXVIII. Trottoirs », par exemple : « Dans les mauvais temps, les chemins à côté de la grande route pavée ne sont pas praticables. Si l'on marche sur la chaussée, l'on risque d'être écrasé ; on est donc réduit à cheminer sur la terre fangeuse et

aménagements du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>13</sup>, l'éclairage reste faible. Pas encore de « Grands boulevards » ou de « Passages » où s'oublie les badauds jusqu'à des heures tardives ; des espaces souvent déserts, dans lesquels la présence d'une femme est rapidement repérée. Seules quelques galeries, dont celle du Palais-Royal, sont encore animées. Mais y être une femme, alors, c'est nécessairement être une « infortunée ». Certains soirs consacrés à la fête, comme la Saint-Jean, remplissent les rues et les places. Des groupes d'hommes s'assemblent. Une jeune fille en présence de sa mère, tentant de traverser la masse compacte, encerclée, impuissante au milieu de la foule avinée, est victime d'un viol sans que cela inquiète les autorités. Rétif de la Bretonne rapporte à plusieurs reprises dans les *Nuits de Paris*<sup>14</sup> ces scènes d'agression collective sur une adolescente. Cette violence justifie, pour l'écrivain, son rôle de protecteur anonyme. Il ne quitte son appartement que le soir, un bâton à la main et deux pistolets chargés sous son long manteau noir, dans le but de traquer le vice et de punir les « scélérats ». Dans les registres de cette mission, la femme apparaît évidemment comme une victime de la violence masculine. Il n'est qu'à regarder les premiers titres des *Nuits*, suggestifs : « NUIT VIII La fille sauvée », « NUIT XVI La femme et le monstre », « NUIT XXV Enlèvement de filles », « NUIT XXVIII Suite : les orfelines », etc. Toutefois, le regard du Spectateur-nocturne ou du « Hibou » – c'est ainsi que le narrateur lui-même se fait appeler – porté sur la femme, dans la cohérence d'un moralisme réformateur influencé par le rousseauisme, est un regard scrutateur, jugeant, et moralisateur : « NUIT XII L'imprudente », « NUIT XV La fille-de-joie », « NUIT XLI La cuisinière complice ». Il faut aussi protéger la femme d'elle-même. Toute femme croisée seule la nuit dans les rues parisiennes est suspecte : de prostitution évidemment, ou de l'entretien d'une relation clandestine. On peut lire ainsi dans la nuit CII :

J'étais à dix heures, dans la rue Sainthonoré, visavis celle du Four, lorsque j'aperçus une Fille charmante et bien-mise, qui allait seule. Également surpris de sa beauté, de sa parure, et de sa solitude, je m'approchai d'elle,

---

glissante : l'homme qui porte des fardeaux tombe et se blesse » (Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, éd. établie sous la dir. de Jean-Claude Bonnet, Paris, Mercure de France, 1994, p. 1203). Laurent Turcot le confirme dans son étude historique *Le Promeneur à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, 2007.

<sup>13</sup> Notamment la mise en place d'un éclairage public à Paris sous l'impulsion de Nicolas de La Reynie, premier lieutenant général de police de Paris sous Louis XIV.

<sup>14</sup> Désormais *NP*. Toutes les citations sont tirées de l'édition de Genève-Paris, Slatkine Reprints [reproduction de l'édition originale de 1788], 1987.



« Le Spectateur-nocturne à l'ancien Palais-royal, dans l'allée des marronniers, suivant une jeune personne et sa duègne, qui dit: "Voilà un homme qui vous examine!" », vue n° 5 des *Nuits de Paris*, t. III en frontispice de la 5<sup>e</sup> partie.

mais sans lui parler. Elle ala jusqu'à la rue du Rouple, *ét revint sur ses pas*.  
 – Grand Dieu (pensai-je)! serait-ce une fille<sup>15</sup>!

Tout est réuni dans ces lignes. Dans le discours littéraire de la rencontre dans la rue, la femme est une « Fille » toujours « charmante et bien-mise ». Cette jeune fille est belle, parée, et, élément le plus important, seule. Cette solitude autorise le narrateur à s'approcher d'elle. Elle n'a pas de protecteur, il peut toujours être bon de prendre ce rôle pour la nuit. La phase d'observation est réduite à la question unique: est-ce une prostituée, une *vulgi-vague*<sup>16</sup> comme dirait Mercier? Si elle se rend quelque part, elle est sauvée, si elle est en poste, qu'elle *revient sur ses pas*, elle est perdue, c'est une « fille » – sans majuscule cette fois. Il s'adresse à elle et s'aperçoit que c'est une Demoiselle simplement perdue, au sens littéral du terme. Elle lui dit plus loin: « Alons chés ma Mère –? Elle *revint sur ses pas*, *ét nous entrames* dans une maison-à-portecochère, visavis le Café du Profète-Elie<sup>17</sup>. » On passe du *retour-sur-ses-pas* de la prostituée au retour chez la mère; ainsi, il y a une épreuve à passer, qui doit lever le soupçon de racolage: le seul retour acceptable moralement est celui du retour au foyer. La « Fille charmante » doit passer du statut de femme du monde, « parée », se donnant à voir, à celui de fille d'intérieur, protégée par ses parents.

La beauté, la parure, l'élégance, sont ce qui perd la fille: elles la rendent une cible évidente des hommes (« Au coin de la rue des-Bonsendans, j'aperçus une grande et jolie Fille, en pelisse-bleue, qu'un Manœuvre voulait maltraiter<sup>18</sup> »), et sont les atouts de la séductrice. Toutefois, une fille se rendrait coupable de ne pas se mettre en valeur. Il lui faut ainsi trouver un savant équilibre entre discrétion et monstration. L'omniprésence du regard masculin dans l'espace public est une violence symbolique qui peut vite conduire à la violence réelle. Il est ainsi prudent de savoir doser. L'exemple le plus flagrant de la volonté de maîtrise de l'apparence des femmes liée à la pulsion scopique est celui donc de la parure, de l'habillement et particulièrement, concernant la démarche, de la chaussure. Dans la nuit CLXXXIX, Rétif développe une réflexion

<sup>15</sup> Rétif de la Bretonne, *NP*, t 3, p. 1142. Nous soulignons.

<sup>16</sup> « On compte à Paris trente mille *filles publiques* c'est-à-dire, *vulgivagues* (l'adjectif qui ne figure pas dans le *Trévoux*, est pourtant attesté chez Voltaire. Formé sur *vulgus*: le vulgaire, et *vagus*, errant, il s'applique ici aux prostituées qui se donnent au tout-venant); et dix mille environ, moins indécentes, qui sont *entretenuës*, et qui d'année en année passent en différentes mains » (« Chapitre CCXXXVIII. Filles publiques », Louis-Sébastien Mercier, *op. cit.*, p. 597).

<sup>17</sup> Rétif de la Bretonne, *NP*, p. 1143. Nous soulignons.

<sup>18</sup> Rétif de la Bretonne, *NP*, p. 826.

très significative sur... la hauteur des talons. Le Spectateur-nocturne voit une « Femme charmante sortir d'une grande maison ». Un homme l'interpelle, elle répond, le narrateur se permet d'intervenir :

Comment pouvez-vous marcher (lui dit l'Homme), avec des talons aussi élevés ? – Je m'appuie, ou je marche seule, comme il convient à une Femme de marcher, sans précipitation. Je croirais être chaussée en Homme, si j'avais des talons bas. Depuis que j'ai vu, au Palais-royal, une très-Joliepersonne, n'avoir plus l'air que d'une Tâtillon, en se chaussant presque à plat, j'ai pris en horreur les talons-bas. D'ailleurs, ils nous rendent la jambe désagréable –. J'osai m'approcher en-ce moment : – Madame a bien raison ! Voyez, Monsieur, quelle grâce a cette marche noble, et quelle majesté donnent à Madame deux ou trois doigts de plus –. [...] La Dame marchait seule, et jamais je n'ai vu tant de grâces, de noblesse, et d'aisance<sup>19</sup>.

Rétif rend le talon bas coupable d'une masculinisation de la marche féminine, coupable donc de faire naître « un trouble dans le genre », et cela doit conduire selon lui à l'établissement d'une police de la mode féminine, avec pour excuse la condamnation pour racolage : « que toute Dame, qui rapprochera son vêtir de celui des Hommes, soit traitée en Catin par le Guet et les Commissaires<sup>20</sup> ». Cette violence inouïe<sup>21</sup> est justifiée en partie par un souci d'hygiène et de propreté : les talons permettent à la femme de se protéger de la boue :

Nos Ayeules parisiennes adoptèrent jadis les talons élevée et pointus, par goût pour la propreté. Elles étaient plus sages que leurs Petitesfilles, qui, d'après des conseils anonymes, ont baissé leurs talons, dans le temps où le pavé est broyé plusque-jamais, par les voitures ; où les inutiles canaux que la sottise et la cupidité placent sous toutes les rues, en font des marres ; c'est en ce moment, dis-je, qu'une mode insensée fait baisser, élargir les talons des chaussures des Femmes ! Jeunes-Silfides ! croyez-en votre Admirateur éclairé, vous devez éviter tout ce qui profane votre parure<sup>22</sup>.

De manière classique, la sacralisation de la femme vient justifier son asservissement. La masculinisation est une profanation, c'est l'assassinat de la « Silfide ». D'un point de vue plus pragmatique, il y a une double justification du talon haut : propreté des souliers, lenteur obligée de la démarche.

<sup>19</sup> Rétif de la Bretonne, *NP*, p. 1836-1837.

<sup>20</sup> Rétif de la Bretonne, *ibid.*

<sup>21</sup> Inouïe pour nous mais relativement « banale » pour l'époque, si l'on pense au tabou qui pèse sur le travestissement au XVIII<sup>e</sup> siècle. Voir Sylvie Steinberg, *La Confusion des sexes. Le travestissement de la Renaissance à la Révolution*, Paris, Fayard, 2001.

<sup>22</sup> Rétif de la Bretonne, *NP*, p. 1838.



Cela n'est pas pour le bien-être de la femme elle-même, qui se prive ainsi de la possibilité de la « précipitation » dans sa marche, et donc de la fuite en cas d'agression, mais bien pour la maintenir dans l'idéal de la fragilité physique et ainsi satisfaire l'« Admirateur éclairé » des femmes, qui ne demande que de la grâce, autre synonyme de la faiblesse<sup>23</sup>.

## CONSTRUCTION D'UNE FIGURE ROMANESQUE

La Révolution change quelque peu la donne. Les femmes, et particulièrement celles du peuple, participant aux marches, aux révoltes et même aux massacres, sont toujours placées sous le regard des hommes mais aussi temporairement du côté des vainqueurs. Pendant quelques mois voire quelques années, dans un nombre de lieux très limité, l'espace public se féminise :

Souffle immense, en 89, et tout cœur palpite... En 91, la crise, le débat, la discussion passionnée. – Mais, partout, les femmes, partout la passion individuelle dans la passion publique s'enchevêtrant; les deux fils se tissent ensemble; hélas! bien souvent, tout à l'heure, ensemble ils seront tranchés<sup>24</sup>.

La Terreur signale déjà la masculinisation du nouvel espace politique<sup>25</sup>. Pour les femmes nobles, un autre espace se libère, littéraire cette fois, où elles peuvent oublier l'ennui de l'exil et faire discrètement le deuil de l'Ancien Régime : celui du roman, et particulièrement du roman sentimental. Celui-ci permet de redonner vie à des mœurs regrettées, ou bien de questionner les codes d'une société toujours aliénante pour les femmes. M<sup>me</sup> de Krüdener, romancière d'origine allemande et d'expression française, présente en France en 1789, fréquente le milieu de l'Émigration en Suisse dans les années 1790. Dans *Valérie*, publié en 1803, l'auteure prend en charge un discours masculin qui lui permet une réflexion sur le mariage. Elle fait de Valérie l'objet de la passion de Gustave, jeune homme mélancolique qui écrit dans ses lettres à son ami d'enfance Ernest le récit de son tourment. Valérie est une jeune comtesse, mariée depuis peu à l'ami du défunt père de Gustave, qui a décidé de l'adopter et de finir son éducation.

<sup>23</sup> Sur les attentes liées au corps féminin, son allure, la manière de la travailler, etc., voir Philippe Perrot, *Le Travail des apparences ou les Transformations du corps féminin XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.

<sup>24</sup> Jules Michelet, *Portraits de la Révolution*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de Poche », 1989, p. 77.

<sup>25</sup> Plus concrètement, à la date du 30 octobre 1793 par exemple, les clubs féminins, autorisés depuis 1791, sont interdits.

L'intrigue se déroule en partie à Venise. Gustave erre un soir sur la place Saint-Marc, en proie à une « sombre rêverie » :

Le vaste canal de la Judéica était encore rougi des derniers rayons du soir, et les vagues murmuraient doucement ; je les regardais fixement, arrêté sur le quai, quand tout à coup le bruit d'une robe de soie vint me tirer de ma rêverie. Elle avait passé si près de moi que mon attention avait été éveillée. Je levai les yeux, et mon cœur battit avec violence ; la femme qui avait passé près de moi, dont je ne pouvais voir les traits, mais dont je voyais encore la taille, les cheveux, je crus... je crus que c'était elle ; le trouble qu'elle m'inspire toujours me retint à ma place, je n'osais la suivre, éclaircir mes doutes<sup>26</sup>.

C'est une scène du trouble de la reconnaissance comme il y en a beaucoup dans la littérature. Quand le personnage sort de sa rêverie, il est déjà trop tard : il ne peut voir le visage de la passante. Celle-ci semble être *volontairement* passée si près de lui, et c'est ce qui crée le mirage et renforce la confusion. Comme souvent, la femme qui passe, c'est d'abord « le bruit d'une robe ». Signalant en premier lieu sa présence par un parfum, un son, ou une silhouette, la passante ne semble pas être faite de chair et d'os<sup>27</sup>. Une « Silfide », une figure aérienne, volatile, une sorte de fantôme ; en réalité, la femme réelle – *une autre* – métamorphosée en fantasma – *la mienne?* –. Ce fantasma de la possession, très présent dans les textes, est ce qui autorise la filature, et met en mouvement un Gustave d'abord immobilisé par le trouble :

[...] un voile noir enveloppait sa tête, et laissait échapper une boucle de cheveux cendrés, de ces cheveux qui ne peuvent être qu'à Valérie. Est-ce la comtesse ? me disais-je. [...] Tout en observant cette femme, je la suivais machinalement. Enfin elle s'est arrêtée devant une maison de bien peu d'apparence. Elle a frappé à un grand coup de marteau ; le jour était entièrement tombé. « Qui est là ? » cria une voix cassée. « Ah ! c'est toi Bianca » ; en même temps la porte s'ouvrit, et je vis disparaître cette femme. Je restai anéanti de surprise à cette place, où me retenaient encore l'étonnement, la curiosité et un charme secret<sup>28</sup>.

<sup>26</sup> M<sup>me</sup> de Krüdener, *Valérie, Autour de Valérie, Œuvres de M<sup>me</sup> de Krüdener*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 126.

<sup>27</sup> Dans les romans de femmes « 1800 », la marcheuse, surtout la nuit, est à la limite du spectral, et souvent proche de sombrer dans la folie. Dans le genre en vogue au tournant des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles des « folles », et chez Germaine de Staël notamment, la passante est inscrite dans quelque chose d'endeuillé et ancre dans un imaginaire fantastique dont Balzac est un grand héritier. Voir *Madame de Staël, sagesse et folie, Cahiers staëliens*, n° 52, Paris-Genève, Champion-Slatkine, coll. « Société des Études staëliennes », 2001.

<sup>28</sup> M<sup>me</sup> de Krüdener, *Valérie, op. cit.*, p. 126.

La femme est enveloppée de mystère comme elle l'est d'un voile noir. On retrouve donc ce *charme* cher à l'homme mystifié par les marcheuses. Créant une hyperbate après « étonnement » et « curiosité », le « charme secret » apparaît comme la conséquence paradoxale de la surprise. C'est parce qu'elle ressemble à une femme connue et aimée, certes, mais c'est surtout parce qu'elle est une inconnue, que Bianca trouble le narrateur. M<sup>me</sup> de Krüdener, très intelligemment, déjoue l'attente du lecteur : cette scène semble être l'annonce d'une tentative de séduction de la part de Gustave, et donc une première étape de la trahison. Ne pouvant posséder la véritable Valérie, le lecteur peut s'attendre à ce qu'il se rabatte sur sa copie, plus atteignable. L'auteure joue avec les codes romanesques et l'horizon d'attente du lecteur de fictions sentimentales en faisant revenir plusieurs fois Gustave devant la porte de Bianca, et en lui faisant observer sa vie quotidienne à travers les fenêtres de la « maison de bien peu d'apparence ». Or rien ne se passe, Gustave reste fidèle à son amour impossible. Finalement, entre les publications de *René* en 1802 et *Oberman* en 1804, *Valérie*, « roman d'analyse introspective<sup>29</sup> », est davantage un récit de la passion contrariée et de la fixation qu'un récit de séduction à intrigues. Toutefois la scène où Gustave, après avoir entraperçu Bianca, se met à la suivre *machinalement*, est représentative de ce qui va devenir un type de scène du roman minutieusement construit et structuré du XIX<sup>e</sup> siècle.

## LA CONQUÊTE DE LA FEMME

Au tournant de la Restauration et de la monarchie de Juillet, la représentation de la marche féminine est tributaire de la conjonction de deux nouveaux phénomènes liés aux métamorphoses urbanistiques et aux aménagements de la ville : le succès de la littérature dite panoramique, dont témoigne l'apparition du genre de la Physiologie<sup>30</sup>, et la popularisation de la pratique de la promenade urbaine. L'écrivain de Paris devient ainsi avant tout un observateur de la rue parisienne. Il doit être un fin connaisseur des mœurs et pour ce faire arpenter les nouveaux espaces de la promenade en ville. Balzac, s'inscrivant de manière explicite dans la lignée des grands faiseurs de « Tableaux de Paris », est la figure emblématique de cette évolution de l'écriture romanesque. Sa *Théorie de la démarche*, parue d'abord en

<sup>29</sup> Jean Gaulmier cité dans l'« Introduction » de *Autour de Valérie*, *op. cit.*, p. 7.

<sup>30</sup> Voir Valérie Stiénon, *La Littérature des Physiologies. Sociopoétique d'un genre panoramique (1830-1845)*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2012.

1833 dans l'*Europe littéraire* puis insérée dans les *Études analytiques* à l'intérieur de l'ensemble *Pathologie de la vie sociale*, est l'ébauche d'une physiologie du corps en mouvement :

J'allai donc [...] m'asseoir sur une chaise du boulevard de Gand, afin d'y étudier la démarche de tous les Parisiens qui, pour leur malheur, passeraient devant moi pendant la journée<sup>31</sup>.

Le court essai peut être pris comme une sorte de carnet de travail du romancier. Les outils de son étude de la démarche lui servent à construire ses portraits et mettre en marche ses personnages. Beaucoup des commencements des romans de la *Comédie humaine* consistent à mettre en mouvement les héros. L'*incipit* de *Ferragus, chef des dévorants*, première partie de l'*Histoire des Treize* insérée dans les *Études de mœurs : scènes de la vie parisienne*, est particulièrement riche de ce point de vue<sup>32</sup>. Balzac mêle la visée sociale de Rétif et la tonalité sentimentale de *Valérie*, en commençant par proposer une véritable physiologie des rues parisiennes, avant de détailler une scène de la filature et du trouble de la reconnaissance rappelant celle du roman de M<sup>me</sup> de Krüdener. Sa déclinaison des types de rues lui permet de mettre en garde le lecteur : il ne faut pas s'aventurer n'importe où, et cela vaut surtout, voire exclusivement, pour les femmes. La peinture des lieux de « mauvaise vie » donne une plus forte tension dramatique à l'interrogation du « jeune homme » qui « tourna[n]t, à pied, le coin de la rue Pagevin pour entrer dans la rue des Vieux-Augustins, du côté droit, où se trouve précisément la rue Soly », croit reconnaître la femme qu'il aime :

Là, ce jeune homme, qui demeurait, lui, rue de Bourbon, trouva dans la femme, à quelques pas de laquelle il marchait fort insouciamment, de vagues ressemblances avec la plus jolie femme de Paris, une chaste et délicieuse personne de laquelle il était en secret passionnément amoureux, et amoureux sans espoir : elle était mariée. En un moment son cœur bondit, une chaleur intolérable sourdit de son diaphragme et passa dans toutes ses veines, il eut froid dans le dos, et sentit dans sa tête un frémissement superficiel<sup>33</sup>.

<sup>31</sup> Honoré de Balzac, *Théorie de la démarche*, op. cit., p. 275.

<sup>32</sup> Catherine Nesci a proposé une étude magistrale de la représentation de la femme dans ce roman dans le chapitre IV de la deuxième partie (« Paris brûle : *Ferragus, chef des Dévorants* (1833) ») de son ouvrage *Le Flâneur et les Flâneuses*, op. cit.

<sup>33</sup> Honoré de Balzac, *Ferragus, chef des Dévorants*, dans *Histoire des Treize, La Comédie humaine*, t. V, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1977, p. 796.

La description détaillée, avec un lexique médical, de la réaction physiologique et même organique que provoque cette reconnaissance – dont on apprendra qu'elle est réelle – chez Auguste de Maulincour rappelle le trouble de Gustave, dont le cœur bat « avec violence » et qui est immobilisé par la surprise. Ce foudroiement, ce saisissement violent des organes, vient illustrer une forme de peur panique qui témoigne de la violence sociale pesant sur le déplacement des femmes dans la ville. Si la créature inatteignable, la Sylphide, l'aimée dans sa pureté chaste que doit rester la femme fantasmée, est en fait une dévergondée, une flâneuse de petite vertu, presque une grisette! c'est la mort dans le cœur de l'homme qui aime :

Il aimait, il était jeune, il connaissait Paris; et sa perspicacité ne lui permettait pas d'ignorer tout ce qu'il y avait d'infamie possible pour une femme élégante, riche, jeune et jolie, à se promener là, d'un pied criminellement furtif. *Elle*, dans cette crotte, à cette heure<sup>34</sup>!

Il y a une outrance dans l'expression qui signale clairement l'ironie. Toutefois, le héros prend son rôle de détective très au sérieux : l'adverbe « criminellement », qui condamne tout pas de côté, tout pied « furtif », comme une faute morale grave, rappelle le statut d'espion que Balzac confère à ses personnages de flâneurs<sup>35</sup>. Catherine Nesci a montré comment cette figure de jeune homme, très typique de la littérature indicienne, dont la mission est la collecte des traces et des empreintes dans la ville, participe à réduire la femme au statut d'objet de la science du déchiffrement<sup>36</sup>. Dès lors, si la présence du narrateur se révèle indirectement par la tonalité presque moqueuse et la posture paternaliste, c'est plus pour déconstruire l'illusion d'un jeune officier qui pense aimer purement, que le droit de regard sur la destination du « pied furtif » de la jeune femme<sup>37</sup>.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 796-797.

<sup>35</sup> « Dès la *Physiologie du mariage* (décembre 1829), le jeune écrivain avait lié science et flânerie, travail d'observation des signes et minutieuse attention aux traces disséminées dans l'espace urbain. » (Catherine Nesci, *op. cit.*, p. 113).

<sup>36</sup> On n'est certes pas dans le roman policier, mais Chantal Massol définit tout de même le « récit herméneutique » balzacien comme un « outil d'investigation » (*Une poétique de l'énigme. Le récit herméneutique balzacien*, Genève, Droz, 2006, p. 350).

<sup>37</sup> La suite montre bien que Balzac en parodiant cet amour impossible le met à distance pour mieux le ridiculiser : « Il aimait cette femme parce qu'elle était vertueuse, il en aimait la vertu, la grâce décente, l'imposante sainteté, comme les plus chers trésors de sa passion inconnue. Cette femme était vraiment digne d'inspirer un de ces amours platoniques qui se rencontrent comme des fleurs au milieu de ruines sanglantes dans l'histoire du Moyen Âge; digne d'être secrètement le principe de toutes les actions d'un homme jeune; amour

En témoigne l'appel du narrateur, quelques lignes plus bas, aux authentiques promeneurs, à ceux qui connaissent Paris comme leur poche et qu'il loue dans les premières phrases du roman, à savourer les plaisirs du voyeurisme et de la filature nocturne qui effraie :

Il se rencontre dans Paris des effets de nuit singuliers, bizarres, inconcevables. Ceux-là seulement qui se sont amusés à les observer savent combien la femme y devient fantastique à la brune. Tantôt la créature que vous y suivez, par hasard ou à dessein, vous paraît svelte ; tantôt le bas, s'il est bien blanc, vous fait croire à des jambes fines et élégantes ; puis la taille, quoique enveloppée d'un châle, d'une pelisse, se révèle jeune et voluptueuse dans l'ombre ; enfin les clartés incertaines d'une boutique ou d'un réverbère donnent à l'inconnue un éclat fugitif, presque toujours trompeur qui réveille, allume l'imagination et la lance au-delà du vrai. Les sens s'émeuvent alors, tout se colore et s'anime ; la femme prend un aspect tout nouveau ; son corps s'embellit ; par moments ce n'est plus une femme, c'est un démon, un feu follet qui vous entraîne par un ardent magnétisme jusqu'à une maison décente où la pauvre bourgeoise, ayant peur de votre pas menaçant ou de vos bottes retentissantes, vous ferme la porte cochère au nez sans vous regarder<sup>38</sup>.

La femme devient un « démon » bien malgré elle, grâce aux progrès de l'éclairage et à la transparence heureuse de ses habits. L'expérience est savoureuse mais décevante pour celui qui sait s'« amuser » : la porte signale le retour à la médiocrité, à la banale réalité d'une « pauvre bourgeoise » qui ne daigne même pas jeter un regard derrière elle. Ces lignes sont symptomatiques d'un voyeurisme qui se présente comme un amusement d'« Admirateur éclairé », pour reprendre les termes avec lesquels se qualifie Rétif ; voyeurisme se voulant à la fois un jeu et une investigation. L'observation appelle un déchiffrement des signes qui fait basculer vers le fantastique. L'admirateur se justifie par la dimension mystérieuse dans laquelle l'entraîne son « pas retentissant » : son statut d'alchimiste virtuose de la silhouette féminine sert à effacer la violence symbolique et réelle de la filature<sup>39</sup>. La métamorphose de la femme en « feu follet » permet de transfigurer la pulsion sexuelle de celui qui voit ce qu'il ne devrait voir en « ardent

---

aussi haut, aussi pur que le ciel quand il est bleu ; amour sans espoir et auquel on s'attache, parce qu'il ne trompe jamais. », *Ferragus, op. cit.*, p. 797.

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> La femme est doublement victime : victime du processus d'objectification et, plus concrètement, victime de la peur que crée toute filature par un homme dans les rues nocturnes et solitaires.

magnétisme ». On trouve en fait déjà à l'œuvre le processus que Walter Benjamin définit, commentant Baudelaire, comme la « fantasmagorie de la vie parisienne<sup>40</sup> », à travers laquelle le flâneur interpelle la foule des femmes. Le flâneur transfigure la valeur d'échange des filles publiques, mais c'est pour mieux transfigurer son propre rapport marchand à toutes les femmes<sup>41</sup>. Le narrateur balzacien perçoit ainsi dans la rencontre avec la passante la puissance d'un choc exacerbée par l'éphémère de l'échange – l'« éclat fugitif » renvoie alors au pied « furtif ». Comme le signalent les deux adverbes « tantôt », qui suggèrent une succession des expériences, le marcheur éprouve une jouissance de la multiplication du « nombre ». Comme plus tard Baudelaire, il décrit les joies et les affres d'une « sainte prostitution de l'âme<sup>42</sup> » de l'homme, qui n'est que le renversement factice de la réalité que vit celle qui doit se donner « à l'imprévu qui se montre, à l'inconnu qui passe<sup>43</sup> ». La relation d'échange est donc biaisée : l'homme ne vendant que son âme, il se vend de manière uniquement métaphorique. Le « marcheur » n'est pas une « marcheuse<sup>44</sup> ». Cette illusion autorise le fait que toute passante devienne une des multiples marchandises dont l'homme peut s'emparer dans une ville où tout est à conquérir. Paris se transforme dès lors elle-même en marchandise, et l'on retrouve toute la topique de la ville-prostituée<sup>45</sup>, héritage d'un imaginaire urbain du XVIII<sup>e</sup> siècle.

<sup>40</sup> Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2004, p. 62.

<sup>41</sup> On pourrait voir aussi comment la métamorphose de la grande ville en une « jungle » (voir par exemple *Les Mohicans de Paris* de Dumas et toute la topique de l'ensauvagement des Parisiens) permet de transfigurer la promenade en une prédation, réduisant la femme de la rue au statut de proie.

<sup>42</sup> Charles Baudelaire, *Petits poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*, XII, « Les Foules », *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 291.

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> Le terme désigne, au XIX<sup>e</sup> siècle, une prostituée. Plus spécifiquement, ce peut être un terme technique, pour parler des vieilles femmes sur les seuils qui démarchent pour faire monter les passants. L'idée de mouvement disparaît au profit de la prostitution et de l'échange marchand du sexe. W. Benjamin cite A. Béraud, *Les Filles publiques de Paris et la Police qui les régit*, Paris-Lepizig, 1839, t. II, p. 149-150 (*Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le Livre des passages*, trad. Jean Lacoste, éd. Rolf Tiedemann, Paris, Éditions du Cerf, 1989, p. 518).

<sup>45</sup> On lit par exemple dans le premier « Épilogue » écrit pour l'édition de 1861 du *Spleen de Paris* (Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 191) :

Mais comme un vieux paillard d'une vieille maîtresse,  
Je voulais m'enivrer de l'énorme catin  
Dont le charme infernal me rajeunit sans cesse.

## DE L'ANGLAISE À LA GRADIVA

La rencontre d'une passante semble toujours la source d'une confusion et d'un doute qui favorisent le passage vers la fantasmagorie. D'abord une prostituée, d'abord celle avec qui le personnage entretient une relation clandestine, celle qu'il aime secrètement... et finalement peut-être rien de tout cela, d'autres femmes, mais plus mystérieuses encore<sup>46</sup>. Le voyageur se trompe également bien souvent quand il cherche à croquer la démarche d'une inconnue. Victor Hugo dans son voyage le long du Rhin, dont le récit est publié en 1842, est régulièrement victime de mauvaises interprétations, qui vont jusqu'à l'hallucination quand une vieille femme ratatinée porte sur ses épaules une montagne de petit bois : elle devient un buisson mouvant. Entre Lorch et Bingen, le marcheur se reposant sur une colline aperçoit « une sombre ruine ». Il trouve un passage pour y pénétrer et se retrouve à déchiffrer d'étranges hiéroglyphes, quand des jeunes filles dialoguant en anglais se font entendre :

[...] trois sveltes jeunes filles, vêtues de blanc, trois têtes blondes et roses au frais sourire et aux yeux bleus, entrèrent subitement sous la voûte [...]. Rien de plus magique et de plus charmant pour un rêveur assis sur un sépulcre dans une ruine, que cette apparition dans cette lumière. Un poète, à coup sûr, eût eu le droit de voir là des anges et des auréoles. J'avoue que je n'y vis que des anglaises<sup>47</sup>.

Hugo joue le rôle de l'écrivain-voyageur prosaïque, et ne transforme pas ses Anglaises en pauvres Sylphides. Le voile se lève encore davantage : ce sont en réalité des Françaises, qui visitent la ruine avec leur père. Un court échange à propos d'une statue couchée là que la jeune sœur du milieu, à qui l'aînée demande de dire « chevalier », appelle « homme », conduit à une analyse générale sur les femmes : « En général, ceci est un peu l'histoire des femmes. Elles en sont toutes là. Elles repoussent les choses, mais habillez les choses de mots, elles les acceptent<sup>48</sup>. » Ainsi, les femmes recouvrent le monde cru de beaux mots comme elles recouvrent leur corps de beaux habits, mais ce n'est que pour mieux suggérer la présence sensuelle du réel :

<sup>46</sup> La pluralité, voire le caractère interchangeable, est ce qui fait, comme on vient de le voir, la particularité de « la femme ».

<sup>47</sup> Victor Hugo, *Le Rhin. Œuvres complètes. Voyages*, Paris, Éditions Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1987, p. 150.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 152.



Cette rectification imposante et quasi maternelle fut perdue pour la jeune qui courut gaiement au tombeau en soulevant sa robe à cause des pierres et en laissant voir le plus joli petit pied du monde<sup>49</sup>.

Le dévoilement d'une partie de la jambe ou du pied est un des éléments les plus caractéristiques de la démarche féminine en littérature. La jeune adolescente soulève sa robe pour des raisons pratiques, et ne le fait pas dans le but de montrer son pied au voyageur. Toutefois elle est fougueuse et court « gaiement », sans se préoccuper de la bienséance, et ainsi « laisse voir » cette partie du corps à l'observateur amusé, qui le prend comme une sorte de don fait par la nature féminine à sa personne. Malgré la pique d'Hugo contre la tendance à la divinisation du poète, cette jeune fille innocente, « vêtu[e] de blanc », qualifiée d'« ang[e] », cette « apparition » dans une ruine sublimée par « le rayon de soleil », est bien transfigurée en une sorte de déesse antique. Cette transfiguration, qui associe la femme qui marche à une Vénus ou une Diane drapée de blanc, court dans la littérature et la pensée jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle. Freud, dans son commentaire de *Gradiva, fantaisie pompéienne* (1903) de Wilhelm Jensen, explique le fétichisme par l'obsession d'une démarche. Le personnage de Jensen, en proie au délire, pense reconnaître dans la démarche d'une femme – encore une scène de la reconnaissance trompeuse –, en visitant Pompéi, celle d'une jeune fille représentée sur un bas-relief antique qui l'obsède. Il s'agit en réalité de la démarche d'une amie d'enfance, dont il est resté amoureux. Cela fait dire au psychanalyste qu'il faut « faire remonter le fétichisme à des impressions d'enfance érotiques » :

Cette jeune fille présentait certainement dans son enfance déjà la particularité d'une belle démarche, avec la pointe du pied dressée presque verticalement dans la marche, et c'est parce qu'il représentait précisément cette démarche qu'un bas-relief de pierre antique prend plus tard pour Norbert Hanold cette importance considérable<sup>50</sup>.

La photographie du bas-relief est accrochée dans le bureau de Freud, et la *Gradiva* devient le « totem » de la psychanalyse :

[...] le patient (ou le convalescent) pouvait la regarder pour relancer le libre jeu de ses associations. De sorte que la scène primitive de la psychanalyse

<sup>49</sup> *Ibid.*

<sup>50</sup> Sigmund Freud, *Le Délire et les Rêves dans la Gradiva de W. Jensen* [1907], précédé de *Gradiva, fantaisie pompéienne*, par Wilhelm Jensen, Paris, Gallimard, 1986, p. 188.

peut se décliner ainsi: le docteur *assis*, le patient *allongé*, et la jeune fille qui *marche*. *Gratiana* est le parangon de la cure en marche, le fétiche de la psychanalyse qui guérit<sup>51</sup>.

La jeune fille encore doit incarner sur l'image l'équilibre entre activité et passivité, fuite et désir de se donner à voir. Active par son mouvement, elle doit d'autant plus rester disponible pour le regard: en se faisant l'objet regardé par le patient, elle permet à celui-ci de pouvoir se penser comme sujet.

Ce que met au jour le discours littéraire de la démarche féminine, c'est l'idée d'une destination masculine de la marche de la femme: non pas dans le sens où la femme irait dans la direction de l'homme, vers lui, mais dans le sens où sa *manière* de marcher serait destinée au regard de l'homme. Ainsi la femme, et en particulier la « jeune fille », perd le bénéfice de l'autonomie et de la simplicité du déplacement à pied. Dans la rue, elle est toujours celle qui doit marcher *pour* l'homme, et gare à elle si elle ose changer de destination.

Ces représentations de la marche féminine dans la littérature du tournant des Lumières et du romantisme construisent en regard l'idée d'une marche masculine pouvant s'autoriser sans limites le plaisir voyeuriste et la filature; il devient ainsi attendu, quand des surréalistes comme Aragon, André Breton ou encore Philippe Soupault reprennent dans *Le Paysan de Paris*, *Nadja* et *Les Dernières Nuits de Paris* la tradition du « Tableau » parisien, que le narrateur soit un homme à la poursuite de « la » femme. Ces représentations littéraires posent évidemment des questions sur les pratiques piétonnes de la rue au XXI<sup>e</sup> siècle, et sur la violence qui pèse encore sur la marcheuse dans l'espace public. Les femmes ne sont pas débarrassées, loin s'en faut, d'un discours de la démarche qui vise à les soumettre à la pulsion scopique masculine.

---

<sup>51</sup> Benoît Goetz, *op. cit.*