



Vol. 10, no 2, Printemps-été 2015

ISSN: 1715-9261

Créée en janvier 2006 au département de français de l'Université d'Ottawa, la revue @analyses publie des études universitaires qui, par leur problématique ou leur approche, visent à renouveler le discours critique dans le domaine des littératures franco-canadiennes et québécoise et à étendre le champ des connaissances. Alliant les avantages du numérique en réseau avec les exigences scientifiques des revues imprimées, @analyses veut répondre aux attentes et aux besoins des professeurs et étudiants en facilitant la diffusion de la recherche en études littéraires. Ouverte aux études des corpus franco-canadiens et québécois d'hier à aujourd'hui, la revue ne rejette a priori aucun courant théorique et accueille des dossiers composés d'articles abordant un même thème à partir de points de vue variés.

<https://uottawa.scholarsportal.info/ottawa/index.php/revue-analyses/index>

La frontière en soi. Vivre et écrire entre les lignes

Sherry Simon
Université Concordia

La question de la frontière, comme le montrent si bien les contributions à ce dossier, a partie liée avec la transgression. Foucault a saisi cette rencontre dans la globalité de sa portée. Dans son essai sur Bataille, il expose toute la difficulté de penser la transgression en dehors des normes qu'elle suppose : « La transgression est un geste qui concerne la limite : c'est là, en cette minceur de la ligne, que se manifeste l'éclair de son passage, mais peut-être aussi sa trajectoire en sa totalité, son origine même. Le trait qu'elle croise pourrait être tout son espace. » (Foucault, 2001, p. 751-769)

Penser la frontière, c'est donc s'engager dans une vieille conversation philosophique : comment penser autrement, comment trouver un « dehors » de la pensée quand « la limite et la transgression se doivent l'une à l'autre la densité de leur être »? Ou, pour traduire dans des termes spatiaux ceux des débats qui ont accompagné la pensée postcoloniale par exemple, autour de Homi Bhabha ou de la « zone de contact » de Mary Louise Pratt, comment créer un espace tiers qui ne réussit qu'à reconfirmer l'identité des espaces qui l'entourent? Dans l'essai de synthèse qui est donné en tête de ce dossier, Marie-Christine Hubbard résume bien ces enjeux majeurs de la pensée de la frontière, depuis ses utilisations politiques jusqu'aux questionnements identitaires, en mettant l'accent sur le conflit entre interdictions et cheminements. À partir de la belle image de Paul Klee, pour qui l'œuvre d'art est une ligne qui « se promène », qui « prend la fuite » — « *a line that "takes a walk"* » —, Hubbard enchaîne :

Laisser cette ligne droite de la modernité, surdéterminée, hyper accentuée et prohibitive, reprendre du large, la laisser recommencer à signifier des chemins et des cheminements plutôt que des démarcations et des interdictions : vaste programme intellectuel, esthétique, mais aussi et surtout, moral et politique, car il s'agit de rien de moins que d'apprendre à re-définir nos identités morale, sociale et politique.

Mais la frontière acquiert aussi une signification politique et sociale indéniable en ce début du vingt et unième siècle, à la suite des bouleversements technologiques et politiques qui ont redéfini nos rapports au passage des frontières. Aucune surprise, donc, à ce que la frontière s'impose comme une problématique majeure de nos jours. *La frontière comme méthode* (Mezzadra et Neilson, 2013) est le titre d'une importante et récente

publication en économie politique. Bien que désignant en l'occurrence une vaste enquête sur les conditions de mobilité et d'échange des travailleurs dans le monde actuel, le titre pourrait s'appliquer à bien des réflexions sur la notion de frontière, y compris celles qui figurent dans le présent dossier. Plutôt que de comprendre la frontière comme une ligne inerte dont l'unique fonction est de servir de barrière, il s'agit d'explorer les forces actives et protéiformes de la frontière.

C'est ainsi que, pour le critique social Richard Sennett, il existe deux sortes de frontière. La première est une délimitation inerte : elle est située loin des activités humaines et peu d'échanges s'y produisent. La seconde, par contre, désigne une zone plus active, comme la grève qui sépare la mer de la terre : il s'agit là d'une zone d'une intense activité biologique, un vivier pour les animaux et pour les plantes. On comprend mieux la force différentielle de ces deux « bords » (« *edges* ») quand ils sont transposés en ville. L'autoroute à huit voies qui traverse le tissu urbain correspond au premier cas de figure — une véritable barrière — alors qu'une rue à vocation mixte entre deux communautés est une division qui permet le passage. Selon Sennett, cette distinction entre *boundary* et *border* montre bien que la limite (« *the edge* ») est un espace variable dans ses intentions et ses effets.

Ce que la distinction de Sennett souligne, et que les études récentes mettent de plus en plus en évidence, c'est que la frontière (territoriale, politique, économique) n'est pas située aux confins du territoire : elle est une force active qui rayonne bien au-delà de l'extrémité du pays. La frontière est productive : elle délimite les aires nationales, linguistiques, culturelles, urbaines, mais sous des formes toujours changeantes.

Que ce soit dans les domaines de la philosophie politique, de l'histoire ou de la littérature, la frontière est une clé pour dévoiler les paradoxes, les complexités, voire les « vides » d'un texte. Comme Claudio Magris l'a brillamment montré, notamment dans son magnifique *Danube* (Magris, 1990), ceci n'exclut pas pour autant d'explorer la frontière comme un territoire bien matériel, un territoire parfois intensément peuplé, où des échanges inédits prennent forme.

Le très bel énoncé qui annonçait le colloque dont nous lisons ici les actes le dit bien :

Il est possible de considérer la frontière comme un lieu à part entière. Elle constitue alors un espace intermédiaire — entre-deux sans être ni l'un ni l'autre; elle échappe ainsi aux clivages qu'elle devrait instituer et manifester. Cette seconde approche, que nous proposons d'explorer ici, permet de penser la frontière non seulement comme un point de tension entre des forces, des personnes, des langues qu'elle sépare, mais comme l'intervalle où l'utopie peut prendre place. (David, Sribnai et Wesley, 2012)

Cet énoncé invitait à explorer les aspects littéraires, épistémologiques et politiques de cet espace « entre », de conjuguer « vivre et écrire » entre les lignes, de considérer aussi la frontière dans ses rapports au plus intime, « la frontière en soi ». L'appel à communications lançait ainsi une invitation à penser dans l'espace entre les disciplines, à créer de nouveaux objets de recherche, mais aussi à créer un dialogue entre chercheurs de différents domaines universitaires.

Les essais du présent dossier répondent admirablement à cette invitation et aux promesses d'une réflexion sur les leçons de la limite, ses possibilités les plus larges, celles d'apprendre à redéfinir nos identités et les schémas conceptuels avec lesquels

nous travaillons. Des réflexions historiques et géographiques côtoient des explorations de nature plus textuelle, cette conversation permettant d'apprécier la plasticité de la notion de limite. Plusieurs contributions soulignent le passage de la contrainte à la transgression, de la transformation des espaces limitrophes en espace de contestation. Que ce soit les divisions coloniales donnant lieu à des activités de truchement ou la marginalisation (sociale et territoriale) de la communauté gay donnant lieu à la revalorisation des lieux de rencontre, ou l'éloignement de la folie des écrits bruts, la frontière se montre productrice d'effets très diversifiés. La frontière sert aussi à creuser les complexités des inscriptions littéraires — que ce soit celle de Barthes, de Kerouac, de Sartre, de Cocteau, de Céline, de l'abbé Leblanc ou de François Bon — et permettent un déplacement salutaire du regard sur le texte, passant des lieux communs à des espaces de rupture, de médiation, de transition, ou tout simplement des espaces d'indétermination.

Les contributions montrent avec une remarquable acuité le potentiel heuristique de la notion de frontière, et son pouvoir déstabilisateur. Moins un objet qu'une méthode d'analyse, une clé pour lire le texte, pour suivre les déplacements et les reconfigurations de l'identité, la frontière n'a pas fini d'agir.

Les études ici rassemblées sont issues du colloque international La frontière en soi. Vivre et écrire entre les lignes, organisé à Montréal par Anne-Marie David, Judith Sribnai et Bernabé Wesley en mai 2013. Cette rencontre avait été possible grâce au soutien de la Faculté des arts et des sciences, du Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal et de son association étudiante, ainsi que par celui de la FAÉCUM.

Bibliographie

- DAVID, Anne-Marie, Judith SRIBNAI et Bernabé WESLEY. (2012), « La frontière en soi. Vivre et écrire entre les lignes », *Fabula*, 17 octobre, <http://www.fabula.org/actualites/la-frontiere-en-soi-vivre-et-ecrire-entre-les-lignes_53289.php>.
- FOUCAULT, Michel. (2001 [1963]), « Préface à la transgression », *Dits et écrits, I*, Paris, Gallimard.
- MAGRIS, Claudio. (1990), *Danube*, Paris, Gallimard.
- MEZZADRA, Sandro et Brett NEILSON. (2013), *Border as Method, or, the Multiplication of Labor*, Duke University Press.
- SENNETT, Richard. (2012), *Together: the Rituals, Pleasures, and Politics of Cooperation*, New Haven, Yale University Press.

Robinsonnades dans l'île de la page : le soi face à l'isolement dans la littérature îlienne européenne après 1945

Ioana Andreescu

École des hautes études en sciences sociales (EHESS)

Le *topos* littéraire de l'île déserte se constitue en un genre littéraire bien présent dans la période de la reconstruction européenne qui suit la Seconde Guerre mondiale puisque l'espace insulaire offre d'excellentes possibilités de réflexion sur le système social, l'organisation politique, ainsi que sur l'évolution intérieure subie par les héros qui habitent l'île. Dans le nouveau contexte sociopolitique, les Robinsons de l'après-guerre deviennent souvent des antihéros et les frontières initiales du personnage, celles établies par Daniel Defoe, sont

radicalement changées, Robinson devenant également un contre-Robinson.

Ce ne sont pas uniquement les frontières géographiques européennes qui sont mises en question dans la période de l'après-guerre, mais surtout une histoire et une philosophie de vie sur les plans micro et macrosocial. La métaphore de l'île inhabitée ainsi que la présence littéraire du héros moderne Robinson Crusoé ouvrent un espace propice à des fables politiques et invitent à la reconsidération des principes de l'ordre social. Comme le souligne Jean-Paul Engélibert, « depuis 1719 et la parution à Londres de *Robinson Crusoé*, la tradition de la robinsonnade fournit un modèle à la pensée politique » (2008, p. 183). Dans le contexte de la reconstruction sociétale européenne d'après-guerre, le système social et politique se trouve, bien entendu, au centre des préoccupations; les réécritures du mythe de Robinson connaissent une variété d'interprétations pour ses nouveaux auteurs et pour ses lecteurs. Ce personnage solitaire connaît des métamorphoses étonnantes dans différentes robinsonnades, devenant tour à tour le disciple de Vendredi, une femme, un enfant, un aliéné parmi les autres, un personnage ridicule, etc. La richesse thématique des robinsonnades offre aussi plusieurs clés de lecture et d'interprétation qui permettent au mythe de s'actualiser et de représenter des intérêts existant dans la société occidentale contemporaine :

L'homme de la rue sait qu'étant enfant il y a trouvé des histoires qui lui rappellent le camping; l'économiste en parle comme d'une fable montrant l'agent économique en prise avec la nature; le psychanalyste y repère un cas de compensation par le travail, et l'écologiste une idylle verte qui dégénère en colonie suradministrée. (Baridon, 1996, p. 69)

Mon étude se concentre sur la reprise du mythe par Michel Tournier, intitulée *Vendredi ou les limbes du Pacifique* (1966), et a pour but de saisir les différences subies par ce héros solitaire dans le contexte postcolonial. Par ailleurs, je me propose d'explorer les stades et les étapes franchies par ce nouveau Robinson, qui dépasse plusieurs de ses limites et frontières intérieures et franchit des seuils construits par la civilisation occidentale; il tend notamment la main vers Vendredi, lequel représente l'inconnu, la négritude, l'orient, le différent, l'autrui, etc. Une importance particulière est attribuée aux actes de lire et d'écrire, puisque dans ce nouveau contexte mythologique, le journal de Robinson devient une radiographie de ses pensées, de ses déchirures et de sa réconciliation finale avec la solitude solitaire de l'île et, encore plus important, avec soi-même.

Le plan adopté pour articuler le déplacement des frontières (sociétales, mythologiques, individuelles, etc.) dans les robinsonnades de l'après-guerre sera le suivant : tout d'abord, nous aborderons la question de la présentation de deux termes polysémiques, à savoir la frontière et l'île; puis, nous étudierons l'évolution du mythe de Robinson; et, pour finir, le rapport écriture-frontière dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*.

Quelle frontière pour la frontière îlienne?

Naufragé sur une île inconnue, Robinson Crusoe est initialement le prisonnier de cet espace, qui lui impose des frontières géographiques naturelles. Mais la relation entre Robinson et son île connaît des métamorphoses multiples, lesquelles déclenchent à chaque fois un déplacement des

frontières, en particulier celles qui représentent une limite intérieure, liée à l'interprétation et à la subjectivité

Avant de procéder à une analyse plus détaillée du récit de Tournier, il semble essentiel de mentionner que l'île déserte, en tant qu'espace géographique et mental, semble échapper à une délimitation conceptuelle exacte. Ses frontières conceptuelles se trouvent dans un processus continu de négociation de sens et de significations. L'île elle-même facilite et crée les circonstances favorables au développement de plusieurs paradoxes qui la caractérisent : déserte, elle est toujours décrite par un observateur; elle est un lieu d'enfer et de paradis; elle constitue un espace d'utopie ou l'espace d'un non-*topos*.

Tout comme la notion d'île, celle de frontière possède une richesse polysémique à analyser. Le terme peut être associé à plusieurs disciplines, car la frontière peut être mise en relation avec la géographie, quand elle marque une différence naturelle, environnementale; avec l'histoire, lorsqu'elle implique une séparation conventionnelle, comme celle entre deux États; avec la science politique, aussi, puisque le sens premier du mot, qui remonte au XVI^e siècle, est emprunté au domaine militaire (Soriano, 2008). La frontière est également liée au linguistique, au social, à l'urbain ou encore au juridique.

Pour Joëlle Ducos, la complexité de la frontière vient de son double sens, concret et spatial, complété par un versant symbolique et identitaire : « elle [la frontière] s'impose comme signe marqué concrètement dans le paysage, qu'il s'agisse de haies, de barrières ou des bornes, mais elle est aussi chargée symboliquement : passer la frontière, c'est parfois une transgression qui, bien au-delà d'un signe politique, peut être morale ou religieuse » (2004, p. 7). Cette définition se retrouve

également dans la poétique de l'espace élaborée par Gaston Bachelard, qui souligne la différence frappante entre la perception d'un espace géographique et l'expérience d'un espace métaphorique, intériorisé : « l'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre. Il est vécu. Et il est vécu, non pas dans sa positivité, mais avec toutes les partialités de l'imagination. » (2012, p. 17)

Cette conception de l'espace clarifie la perception de l'île déserte : celle-ci n'est pas seulement un espace physique, mais aussi un état d'esprit, une étape intérieure à appréhender, à franchir ou même à dépasser. L'imaginaire qui entoure l'île déserte ne connaît pas de limites; autrement dit, pour les îliens ou les naufragés, elle représente un espace sans frontières, puisque toutes les connotations et les interprétations symboliques sont disposées sur un axe tendu entre deux indices opposés : d'un côté, on trouve l'espace heureux, la topophilie; de l'autre, « l'espace de la haine », de la destruction (Bachelard, 2012, p. 18). La pluralité de sens qui entoure l'île est une conséquence de ses caractéristiques spécifiques : en tant qu'« étendue de terre ferme émergée d'une manière durable dans les eaux d'un océan, d'une mer, d'un lac ou d'un cours d'eau » (Rey-Debove et Rey, 2013), l'île ne peut être envisagée qu'en relation avec l'immensité marine, avec le contact aquatique infini, qui ouvre, implique ou même impose la rêverie ou l'enfer sous l'effet de la solitude et l'isolement. Par ailleurs, les termes « île » et « isolement » possèdent la même racine latine, *insula*, et selon le même dictionnaire, les deux termes opposés à la solitude sont la compagnie et la société (Rey-Debove et Rey, 2013).

Selon Bachelard, c'est l'immensité de la mer ou de l'océan, souvent aussi l'impossibilité de quitter l'île, qui déclenchent le processus de réflexion sur le monde et sur soi : « l'immensité est en nous. Elle est attachée à une sorte d'expansion d'être que la vie refrène, que la prudence arrête, mais qui reprend dans la solitude. Dès que nous sommes immobiles, nous sommes ailleurs; nous rêvons dans un monde immense. » (2012, p. 169) Par conséquent, les personnages îliens, envahis par cet horizon marin, sont influencés et transformés par cet habitat insulaire.

Par ailleurs, la relation entre l'espace physique et l'espace mental est également analysée par Gilles Deleuze dans un essai consacré aux îles. Le philosophe propose *l'origine* comme caractéristique îlienne primordiale : l'île est constituée par la rencontre entre le solide et le liquide, la terre et l'océan, les principes paternel et maternel, et peut-être même par une androgynie qui suggère une origine mythique. Même si les îles ont un caractère double, géographique (*réel*) et mythologique (*imaginaire*), la dimension mythologique est beaucoup plus prégnante, en raison de son lien avec l'imaginaire collectif : « c'est dire à nouveau que l'essence de l'île déserte est imaginaire et non réelle, mythologique et non géographique » (Deleuze, 2002, p. 14). L'île est certainement un espace mythologique parce qu'elle actualise les mythes vite oubliés, mythes qui ont arrêté d'être compréhensibles dans notre société parce « qu'on ne sait plus les rêver ni les reproduire » (Deleuze, 2002, p. 14).

Sur des usages mythologiques dans la modernité tardive

Le désenchantement de la société contemporaine occidentale et sa difficulté de vivre et de revivre les mythes expliquent en partie le sens péjoratif attaché à la notion de « mythe ». Dans le langage parlé d'aujourd'hui, le mythe est considéré comme une histoire irréaliste, fautive, voire une « tromperie collective », comme l'affirme Henri Meschonnic (cité dans Brunel, 1988, p. 8).

Ce refus d'accepter le mythe au sein des pratiques sociales peut être explicable par ce que François Hartog définit comme « une crise de temps » qui caractériserait les changements de régimes d'historicité. Sur fond de rupture radicale impliquée par l'expérience de la guerre, le philosophe décrit un présent « gonflé, hypertrophié [...] où les innovations technologiques et la recherche de profits de plus en plus rapides frappent d'obsolescence les choses et les hommes de plus en plus vite » (2003, p.125). La vitesse excessive qui caractérise la société contemporaine, son obsession du progrès et ses innovations techniques lui auraient fait perdre contact avec les mythes et les archétypes.

En même temps, la réaction à cette effervescence technologique se remarque par la contestation de l'histoire officielle, soit la valorisation de la mémoire contre l'histoire et même la recherche d'une autre histoire, conduisant à des nouvelles périodisations et explications sociétales (Hartog, 2003, p.141). Le changement intervenu après l'expérience traumatisante de la guerre a pour conséquence une renégociation des marges concernant la place consacrée à l'individu, à l'altérité et au système social dans les

représentations sociales contemporaines. Sur ce fond de « déchirure du monde social » (1957, p. 247), Roland Barthes consacre un ouvrage aux mythologies modernes, où il montre que les mythes existent toujours et gardent, peut-être de manière dissimulée, leur rôle de réglage et d'explication de certains faits sociaux. Pour lui, « le mythe est une parole » (Barthes, 1957, p. 193) qui transmet un message et l'organise dans un système de communication. Si on tient compte de ses usages, les significations du mythe sont ambivalentes, parfois même opposées.

Pour Michel de Certeau, le mythe de Robinson Crusoé est porteur d'une clé de lecture illustrative pour l'histoire moderne de la société occidentale, car il contient les trois éléments qui définissent la pratique historiographique moderne : « la page blanche, le texte et la construction » (1990, p. 201). Comme il le fait remarquer, le roman combine les trois traits suivants : « l'île qui découpe un lieu propre, la production d'un système d'objets par un sujet maître, et la transformation d'un monde naturel » (1990, p. 202). Les Robinsons naufragés ont toute la liberté de s'impliquer dans un processus infini d'écriture et de réécriture de leur propre histoire vécue dans l'île.

Le mythe de Robinson, repère de la modernité occidentale

Dans l'histoire des robinsonnades, une place centrale, fondatrice, est occupée par *La Vie et les aventures étranges de Robinson Crusoé de York, marin* de Daniel Defoe, publié en 1719 dans une Angleterre coloniale et puritaine. C'est l'ouvrage qui a « été l'objet de plus d'éditions et de traductions que tout autre livre à part la Bible » (Bevan, 1986, p. 27). Jean-Jacques

Rousseau s'inspire également de l'histoire de Robinson pour mettre en place le projet éducatif décrit dans *Émile*. Selon le philosophe, Robinson constitue un modèle éducatif pour chaque garçon à l'âge de la formation.

La Vie et les aventures étranges de Robinson Crusoe de York, marin présente l'histoire d'un individu banal, enclin au vagabondage et à la fuite, qui quitte le domicile familial, fait naufrage et devient, grâce à ses expériences sur l'île, « le héros d'une histoire exceptionnelle [...] un personnage auquel chacun pourra s'identifier » (Andries, 1996, p. 11). Robinson représente l'explorateur, l'aventurier, le roi de son île, le colonisateur, l'homme d'affaires, le leader politique, le père de famille, le pasteur ou le moraliste et beaucoup d'autres choses encore. Cette richesse d'interprétation transformera son histoire en mythe littéraire, puisque, dans les mots de Michel Baridon, « chacun [...] cherche ce qui l'intéresse » (1996, p. 69). Et il y a de nombreux aspects qui peuvent attirer l'intérêt dans *Robinson*.

Dans un premier temps, on remarque la solitude et la réaction du personnage face à l'isolement; l'organisation de la vie sur l'île; les efforts pour recréer la civilisation dans ses diverses dimensions (de la construction d'outils à la croyance); le rapport à l'altérité; le désir de liberté et de fuite, ainsi que du retour, etc. Sur un deuxième plan interprétatif, on peut concevoir Robinson comme un produit typique de sa société : c'est le petit bourgeois qui a envie de faire fortune, le fils prodigue qui quitte ses parents, le colonisateur qui impose les valeurs de l'Occident chrétien, le gouverneur de son île, infatigable dans son travail, têtue, rationnel et ordinaire. Un troisième niveau, peut-être le plus signifiant, est la frappante

ressemblance entre l'évolution de Robinson et celle de l'histoire contemporaine : le personnage est révélateur du monde occidental, car, selon François Flahault, « Robinson existe uniquement parce qu'on en parle, et si plus personne n'en parlait, il perdrait toute existence. Robinson est un objet transindividuel, il fait partie du monde commun des Occidentaux, il est l'un des biens collectifs immatériels qui constituent leur culture » (2003, p. 22).

Innovante pour la fin des années 1710 est la forme du récit : le *il* habituel, lointain et peu impliqué dans le récit, est délaissé par Defoe au profit d'un *je* plus direct et proche du lecteur. Ce changement atteste de l'importance grandissante de la place de l'individu dans le milieu littéraire, mais aussi dans le milieu social. Le genre calqué sur l'autobiographie et le style réaliste font du livre le premier roman moderne d'aventures (Watt, 1996) et montrent l'intérêt pour le phénomène moderne d'individualisme, en pleine ascension.

En se basant sur la réflexion de Barthes qui affirme que l'acte « d'écrire, c'est déjà organiser le monde » (1966, p. 33), on peut concevoir deux manières successives au moyen desquelles Robinson construit son monde : la première consiste à organiser sa vie pratique de chaque jour et la seconde, à tenir un journal et à ainsi constituer un récit narratif de son existence. La préoccupation scripturale résulte de l'influence de la civilisation colonisatrice, de la Providence divine, de l'ordre tel qu'apparis dans le système social d'appartenance. Robinson ne va jamais mettre en question ces discours sur le monde, il va simplement les mettre en place, les appliquer, comme si c'était plutôt sa main que son esprit qui concevait le texte du *log-book*.

Vendredi ou les limbes du Pacifique ou la renégociation des frontières

Pour Tournier, Robinson est un héros des « pensées vagabondes » (Defoe, 1959, p. 17) qui a le « projet de voir le monde » (Defoe, 1959, p. 24), ce qui en fait

de tous les héros mythologiques, le plus moderne, le plus actuel. [...] Il est resté vingt ans dans l'île déserte, tout seul. Vous avez donc le problème de la solitude, et la solitude, c'est justement notre problème. Il n'y a pas de société plus dévorée, plus rongée par le drame de la solitude que la nôtre. (Tournier, 1996, p. 137)

Tout en reprenant le mythe de Robinson, *Vendredi ou les limbes du Pacifique* est un roman de la métamorphose qui reflète le changement du personnage et les transformations multiples de l'île. Il représente une reconfiguration évolutive de l'univers intérieur et extérieur. Les valeurs initiales sont renversées et de nouvelles conceptions sont mises en place. Le centre d'intérêt du mythe de Robinson est la métamorphose intérieure déclenchée par le voyage errant et par la rencontre avec autrui : « Robinson a assisté à la ruine des constructions sociales auxquelles il devait notamment sa sexualité de père de famille. Le voilà gratté jusqu'à l'os par ses années de solitude, libre, vierge et disponible pour les inventions les plus extravagantes » (Tournier, 1977, p. 121). Compte tenu des interprétations données à son île déserte, il y a une ressemblance évidente entre Robinson et « Speranza ». Ainsi Robinson devient son île et son île devient Robinson.

À la suite de son naufrage au début du récit — comme dans le roman de Defoe —, Robinson se retrouve seul sur une île inconnue, déserte. Les barrières naturelles le forcent à y

rester. Par la suite, il connaît plusieurs étapes évolutives qui impliquent chaque fois un changement de ses propres façons de percevoir le monde. La première consiste en une hypostase tellurique, quand il descend dans une cavité de Speranza et se met en position fœtale dans le corps de son île. Suit une étape végétale, celle de l'amour physique, quand Robinson assume sa maturité sexuelle et son désir de l'île-femme, devenant ainsi le père des plantes-filles, les mandragores. Ses découvertes ontologiques sont interrompues par une apparition inattendue, celle de Vendredi, sauvé par accident et dont il fait son esclave. Les relations entre les deux personnages sont déterminées par le cadre rigide imposé par le paradigme de la « mission civilisatrice ». L'explosion causée par Vendredi dans la cave aux explosifs change définitivement leur vie sur l'île et déclenche le dernier état de la métamorphose, aérien, souple, solaire. Il ne s'agit plus d'un changement des frontières, mais d'un renversement complet des valeurs, de l'ordre et des rapports humains. C'est le moment où Robinson apprend à vivre à la manière de Vendredi, où les deux commencent à jouer, à rester longtemps au soleil, à se ressembler physiquement et psychologiquement.

L'expérience îlienne et la rencontre de Vendredi que raconte Tournier relèvent d'une mise en question des grands discours de la modernité. Robinson apprend le doute : « et si en cet instant précis il découvre par hasard la beauté anatomique stupéfiante de l'œil de Vendredi, ne doit-il pas honnêtement se demander si l'Araucan n'est pas tout entier une addition de choses également admirables qu'il n'ignore que par aveuglement? » (Tournier, 1972, p. 181)

L'île, les limites, les frontières en soi définissent et métamorphosent Robinson; sa transformation inclut une multitude d'états d'esprit, des étapes et des sentiments contradictoires. À la fin du roman, Robinson estime que sa métamorphose fut « longue et douloureuse » (Tournier, 1972, p. 226) et forcément liée à l'apparition inattendue de Vendredi. Cela reste, quand même, une décision personnelle prise dans le sens du changement. Plus exactement, il s'agit de la capacité de projeter un nouveau rêve, un nouveau projet de vie, moins contrôlé, moins ordinaire, et orienté vers une existence solaire, éternelle et atemporelle.

La transformation de Robinson n'est pas seulement psychologique, mais également physique puisque la vie sur l'île s'imprime sur son corps sous la forme de cicatrices, de brûlures, de coupures et de callosités; son existence est inscrite sur son corps, chaque cicatrice racontant une des expériences de l'île. Il y a également une deuxième manière, plus prégnante, d'enregistrer et d'écrire son histoire sur l'île et de prendre conscience de soi-même : c'est la décision et la joie de tenir un journal dans un des livres avec les pages blanches, lavées par l'eau. Il se consacre à cet acte de mémoire et de recollection avec beaucoup d'engagement : « il lui semblait soudain s'être à demi arraché à l'abîme de bestialité où il avait sombré et faire sa rentrée dans le monde de l'esprit en accomplissant cet acte sacré : écrire » (Tournier, 1972, p. 43). L'écriture du héros ne vise pas à tracer le temps ou à recenser les événements de ses jours, mais à consigner « ses méditations, l'évolution de sa vie intérieure, ou encore les souvenirs qui lui revenaient de son passé et les réflexions qu'ils lui inspiraient » (Tournier, 1972, p. 45).

À la fin du roman, le bateau longtemps attendu arrive. Mais Robinson n'a plus envie de quitter son île, de redevenir comme les autres, puisque pour lui, maintenant, la civilisation qui se trouve ailleurs est superficielle et superflue. C'est Vendredi qui partira, attiré par les mécanismes sophistiqués du bateau. Un nouvel habitant remplacera ce dernier; il s'agit d'un petit garçon roux, qui fait figure d'un Robinson rajeuni.

***Conclusions sur le mythe de Robinson Crusoé :
une écriture sans frontière?***

Pour la société occidentale de l'après-guerre, les frontières subissent un fort déplacement sur le fond d'intenses questionnements sur les plans politique, social, philosophique et économique. Les frontières qui séparaient *l'acceptable* et *l'inacceptable*, *le dominant* et *le dominé*, *le moi* et *l'autre*, *le corps* et *l'âme*, etc. sont renégociées, changées ou au moins relativisées. Les anciennes forteresses ou piliers de la pensée moderne (l'État national, l'Église, la famille, le patriotisme, etc.) ne sont plus capables de garder leur place dans l'imaginaire collectif. L'histoire elle-même est mise en question et souvent réinterprétée d'une façon différente. Toutefois, le mythe de Robinson reste représentatif pour cette nouvelle société, parce qu'il change avec elle et se débarrasse des anciennes frontières de sa conception.

Le *topos* de l'île est propice aux fictions sociopolitiques de par sa nature même : espace clos et supposément vierge, il peut aisément figurer le lieu de l'origine ou se présenter comme le laboratoire où il est possible de reconstituer les commencements de la société afin d'en dégager l'essence. Entre

l'île et le monde, d'une part, et entre la petite population insulaire et l'humanité, d'autre part, il est tentant de dresser une équivalence. Les barrières géographiques que l'île impose à ses Robinsons sont fixes, immobiles, mais cette limitation physique ouvre l'espace sur l'analyse et la réflexion. Ils ont le choix de s'y soumettre ou pas.

L'envie de lire et d'écrire des récits robinsoniens est aussi alimentée par une attirance vers l'aventure, le vagabondage et l'inconnu en tant qu'ils peuvent être menés par un personnage commun, ordinaire, qui découvre et construit, petit à petit, un nouveau monde. La construction du monde n'est plus la liberté et la responsabilité des rois et des monarques; elle devient, dans la société occidentale, sinon une activité, au moins une préoccupation des gens communs. Le Robinson de Defoe est bien intégré, même fixé dans son système social et politique d'origine. Le Robinson de Tournier apprend à franchir la frontière de penser le monde imposée par l'appartenance à ce système; à faire un pas en arrière et à analyser ce monde selon ses critères personnels.

La dimension intérieure, l'odyssée en soi qui accompagne le voyage et les expériences extérieures du héros solitaire Robinson, la description de sa métamorphose, l'ordre extérieur qu'il essaye initialement d'imposer sur l'île et qu'il délaisse ultérieurement au profit d'un laisser-aller îlien sont les thèmes centraux dans la reprise du mythe réalisée par Tournier. En suivant le périple de Robinson, le lecteur prend conscience de l'histoire du colonialisme, de l'impact de la religion, du désir de mesurer et de maîtriser le temps, de la nature et de la perception d'autrui, etc. Au-delà de ces grands discours de la modernité, nous trouvons également la description de la

recherche de soi-même que Robinson a réalisée et la manière dont il a franchi les seuils des constructions sociales : il découvre une nouvelle sexualité; il accepte Vendredi en tant qu'égal; il apprend à douter, à jouer et à faire d'autres rêves.

Son journal atteste également de son besoin d'individualisme et de son désir de liberté d'expression. Si, dans le roman de Defoe, Robinson suivait la supposée loi divine et utilisait son *log-book* pour marquer les faits quotidiens de sa vie îlienne, le nouveau Robinson utilise l'écriture pour garder une trace de ses sentiments et de ses méditations passés. Les deux lisent la Bible, mais le résultat est complètement différent. En fait, le premier Robinson n'écrit pas, mais plutôt inscrit sur papier ce que la Providence avait déjà tracé pour lui. Par contre, le Robinson de Tournier illustre dans ses écrits son rapport au monde et aux choses. La sortie du silence, qui s'achève sur les pages lavées par l'eau, est un acte de joie, de libération. Pas seulement parce que Robinson déplace les frontières de sa pensée en notant ses méditations et ses souvenirs, ses projets et ses nouveaux rêves, mais parce que l'acte d'écriture constitue aussi l'ancrage dans la mémoire, la création d'un patrimoine immatériel, la consignation d'une histoire personnelle qui reflète celle d'un régime d'historicité.

Bibliographie

- ANDRIES, Lise. (1996), *Robinson*, Paris, Autrement, coll. « Figures mythiques ».
- BACHELARD, Gaston. (2012 [1981]). *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, coll. « Quadrige ».
- BARIDON, Michel. (1996), « Robinson, jardinier en l'île », dans Lise ANDRIES (dir.), *Robinson*, Paris, Autrement, coll. « Figures mythiques », p. 69-85.
- BARTHES, Roland. (1957), *Mythologies*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives ».
- . (1966), *Critique et vérité*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel ».
- BEVAN, David Gordon. (1986), *Michel Tournier*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Monographique Rodopi en littérature française contemporaine ».
- BRUNEL, Pierre. (1988), *Dictionnaire des mythes littéraires*. Monaco, Éditions du Rocher.
- DE CERTEAU, Michel. (1990 [1985]), *L'Invention du quotidien 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- DEFOE, Daniel. (1975 [1783]), *Robinson Crusoé*, Paris, Gallimard, coll. « Mille soleils ».
- DELEUZE, Gilles. (2002 [1993]), *L'Île déserte et autres textes, 1953-1974*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe ».
- DORTIER, Jean-François. (2004), *Le Dictionnaire des sciences humaines*, Auxerre, Sciences Humaines Éditions.

- DUCOS, Joëlle. (2004), *Frontières et seuils. Cahiers du Laboratoire pluridisciplinaire de recherches sur l'imaginaire appliquées à la littérature*, Bordeaux, LAPRIL-Université Bordeaux Montaigne.
- ENGÉLIBERT, Jean-Paul. (2008), « L'empreinte de l'homme », *Écologie & politique*, vol. 3, n° 37, p. 181-194, <www.cairn.info/revue-ecologie-et-politique-2008-3-page-181.htm>.
- FLAHAULT, François. (2003), *Le Paradoxe de Robinson. Capitalisme et société*, Paris, Mille et Une Nuits, coll. « Les petits livres ».
- HARTOG, François. (2003 [2001]), *Régimes d'historicité*, Paris, Seuil.
- REY-DEBOVE, Josette et Alain REY (dir.). (2013), *Le Petit Robert de la langue française*, Paris, Le Robert, <<https://petitrobert.aria.ehess.fr/aidepr1/Aide.htm>>.
- SORIANO, Paul. (2008), « Frontière », *Médium*, vol. 2, n° 15, p. 180-185, <www.cairn.info/revue-medium-2008-2-page-180.htm>.
- TOURNIER, Michel. (1972 [1967]), *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard.
- WATT, Ian. (1996), *Myths of Modern Individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*, Cambridge, Cambridge University Press.

Résumé

Après la Seconde Guerre mondiale, les reprises littéraires du mythe de Robinson Crusoé, telle que *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, sont évocatrices des changements existant dans la société européenne en reconstruction. Le laboratoire de l'espace insulaire propose un espace métaphorique de réflexion sur le système social ainsi que sur les transformations intérieures subies par les héros qui habitent l'île. Les adaptations mythologiques esquissent le passage vers un nouveau régime d'historicité, où les avatars de Robinson ont souvent dépassé les frontières conceptuelles imposées par la modernité.

Abstract

After the Second World War, the narratives of the insular space — such as *Friday, or The Other Island* by Michel Tournier — become significant for the undergoing changes in the Western Europe. The updating of Robinson Crusoe's myth implies a continuous interest in an alternative social system and in 'otherness'. It equally reflects the transition to a new socio-historical approach, as the new avatars of Robinson usually overpass the modern paradigm of illustrating society.

La frontière, une ligne impossible

Anne-Christine Habbard

Université de Lille III

Je m'intéresse ici à la frontière nationale, cet objet politique très étrange, à la fois condition de possibilité de l'État-nation et sa limite. Mon propos, après une rapide généalogie de la frontière nationale, visera à étudier ce caractère aporétique de la frontière; je soutiendrai que si elle apparaît comme périphérique, elle est au contraire au cœur même de la modernité politique, en ce sens qu'elle est décisive dans la construction de ce que l'on appelle l'identité, nationale ou culturelle; le problème est que la frontière apparaît comme un

lieu (ou plutôt un non-lieu) injustifiable théoriquement. On se trouve donc dans cette position inconfortable d'avoir un élément essentiel d'une définition (de la nation) qui est lui-même injustifiable ou indéfinissable. Je reviendrai ensuite sur les conditions de possibilité théoriques de la frontière, et particulièrement l'importance de la géométrie. Cela me mènera à poser la thèse que la frontière est le dernier reliquat de la métaphysique dans un monde post-métaphysique.

L'État-nation et le principe de territorialité

La frontière nationale est indissociable de la territorialité, forme spécifique de la souveraineté sur laquelle repose l'État-nation moderne. Auparavant, le souverain régnait sur une tribu, un peuple (le « roi des Francs »); l'allégeance était relationnelle et non territoriale, définie par le lignage, les liens de sang, la caste, la vassalité ou le clan ethniquement défini. Les royaumes eux-mêmes n'étaient pas homogènes, mais une mosaïque d'enclaves et d'ex-claves (Hirst, 2005, p. 31). Ce n'est que depuis les traités de Westphalie au XVII^e siècle que la communauté politique est conçue comme une unité territorialisée, où le gouvernement politique des individus passe par le contrôle exclusif et absolu d'un espace homogène délimité : l'identité est désormais territorialement construite plutôt que culturellement donnée. Cela ne signifie pas que les régimes politiques précédents ne marquaient pas leur territoire, mais jusqu'à l'invention de l'État-nation, le territoire ne constituait jamais un élément à soi seul décisif pour déterminer l'entité politique; il était toujours combiné à un principe de lignage ou d'allégeance à une personne (roi, empereur). De même, les frontières ou démarcations physiques,

telles la Grande Muraille de Chine ou le Mur d'Hadrien au Royaume-Uni, ne sont pas des frontières au sens moderne du mot, mais davantage des marqueurs symboliques de puissance. Loin de signaler une limite, il s'agit plutôt d'indiquer la projection vers un au-delà, que l'on menace, que l'on hante ou dont on annonce la conquête souhaitée. En ce sens, la frontière pré-nationale indique un au-delà de la frontière; elle n'est pas tant une délimitation entre intérieur et extérieur qu'un signe extérieur de puissance et n'est donc pas indispensable à l'exercice du pouvoir. Avec l'État-nation, en revanche, nous assistons au fait nouveau et inédit que l'identité politique devient liée à une portion délimitée du globe terrestre : le territoire n'appartient qu'à une seule autorité, et non à un autre État, ou à un autre pouvoir, tel l'Église; inversement, chaque sujet n'est soumis qu'à un seul souverain. Là où, au Moyen Âge, Dieu était considéré comme propriétaire de la totalité du globe, cette omnipotence se retrouve, diffractée et indéfiniment répétée, dans chacun des territoires nationaux. Hobbes disait du gouvernement qu'il était un Dieu mortel : l'État a en effet hérité de tous les attributs du Dieu médiéval – omnipotence, éternité, ipséité, *causa sui*, inconditionnalité, absolutité (Derrida, 2003, p. 32-33), dont le *dominium* spatial. Chaque souverain règne sur sa petite portion du monde tel un Dieu.

Le principe de territorialité a ainsi créé un espace homogène, aboli les hiérarchies et fiefs locaux, et permis une application uniforme de la loi. La transition graduelle d'une entité politique fondée sur le *statut* à une entité fondée sur l'*espace* devint ainsi un moyen extraordinairement efficace pour gouverner, en ouvrant la voie à un plus grand contrôle politique, une meilleure collecte et distribution des ressources, une dépersonnalisation des relations et une réification du

pouvoir. Ainsi, la territorialité est devenue un instrument génial de pouvoir des gouvernements nationaux émergents, tout en fournissant un discours parfaitement adapté à la sensibilité politique émergente de l'individu libéral. C'est également à partir de l'émergence de la nation qu'a été rendue possible la notion d'identité politique, prélude au nationalisme (Hobsbawm, 1990); la politique prit un tournant spatial : l'identité et l'autorité politiques devinrent inséparables du contrôle, de la définition, de la représentation et de la connaissance du pays.

Ce territoire national suppose de tracer des frontières : contrairement à l'empire caractérisé par la distinction entre centre et périphérie, le territoire national n'existe que comme surface plane et uniforme (juridiquement, culturellement, politiquement) délimitée par des lignes-limites, les frontières. Cette spatialisation de l'État entraîne également la représentation ou le mythe de la sédentarité d'une population homogénéisée par l'histoire, la culture ou la langue; c'est-à-dire que l'État est conçu comme un espace isomorphe, délimité et *clos*. Depuis l'avènement de l'État-nation, la sédentarité, c'est-à-dire un rapport premier et durable au sol, est systématiquement prise pour un élément déterminant du politique. D'où l'émergence de toute une rhétorique des racines et de l'enracinement, qui n'ont jamais autant été célébrés que depuis l'avènement de cette forme historiquement contingente de l'État-nation.

La frontière fait donc de l'État un plat Tupperware : nous pouvons l'ouvrir, le fermer, le vider de ses éléments indésirables, le remplir d'éléments désirés. À l'échelle internationale, cela signifie une multiplicité d'États

indépendants comme autant d'espaces fermés sur eux-mêmes, ou, du moins, capables de l'être. Comme le souligne le politicologue Ernst Gellner, la carte du monde moderne ressemble « à un Modigliani; il y a très peu d'ombragés; les surfaces sont planes et nettement séparées les unes des autres, on voit généralement clairement où l'une commence et l'autre finit, et il n'y a pas d'ambiguïté ni de superposition » (Gellner, 1983, p. 139-140). Les frontières, les lignes de séparation sont minutieuses et bien tracées, les contours sont nets; il n'y a plus de place pour le flou, le fondu, l'indécis, l'entre-deux (Ferguson, Gupta, 1992). En d'autres termes, la séparation en tant que telle ne pose pas de problème, et la discontinuité n'est, elle, pas remise en question. La frontière est donc tenue pour acquise : elle peut être célébrée ou décriée, mais elle est toujours une « évidence ». La justice peut bien faire l'objet de débats *au sein* de cet espace national, mais la frontière comme délimitation de l'espace ne fait pas, elle, l'objet d'une réflexion de justice. Cela a des conséquences politiques importantes – notamment une pseudo-évidence du droit à la restriction de l'immigration.

Une frontière inexpliquée et inexplicable

Or cet objet tellement naturel de la modernité politique n'est jamais élucidé de façon satisfaisante par les penseurs de cette modernité. Si la modernité a fait du politique le résultat d'un contrat, d'une convention – le fameux contrat social –, alors on voit bien comment la justice désormais peut faire l'objet d'une délibération rationnelle et collective; elle n'est plus donnée par aucune nature, aucun dieu, ni offerte dans aucune intuition, mais doit être construite et justifiable. La justifiabilité est en ce sens le propre de la modernité politique; mais si on comprend

bien pourquoi opter en faveur du politique plutôt que de rester à l'état de nature (Hobbes : pour vivre en sécurité; Locke : pour garantir les libertés; Rousseau : pour réaliser ma liberté), la raison de la séparation des individus en communautés *multiples* reste obscure : pourquoi *plusieurs* communautés politiques plutôt qu'une seule? Le contrat social repose sur une conception de l'individu libre et rationnel, pas sur une conception de l'individu parlant français, allemand; de l'individu pachtoune, kurde ou québécois : la seule présupposition est que nous sommes des personnes libres, morales, égales. Il n'y a donc aucune raison de penser que notre contrat social doit être limité à quelques-uns, géographiquement proches. En d'autres termes, la frontière nationale, qui existe de fait, bien sûr, et qui est le résultat de processus historiques, culturels et politiques très divers, n'a pour autant, en termes normatifs, aucune légitimité rationnelle indiscutable.

Les arguments en faveur de la partition peuvent se classer en deux grandes catégories : l'une posant l'existence de groupes nationaux ou culturels distincts pré-politiques, existence qui est à la fois une nécessité et un bien rationnels; et l'autre, issue de la théorie démocratique, posant que la liberté politique suppose une communauté limitée, car elle implique que le sujet de la loi en soit aussi l'auteur; l'autonomie ou l'auto-gouvernement du *demos* suppose donc que ce dernier soit fini ou limité. Dans un cas, c'est la pré-existence de groupes culturels qui est légitimée; dans l'autre, c'est leur construction.

Supposons d'abord que la frontière résulte de la (dé)limitation du peuple qui y réside : l'argument pose alors que le territoire doit être limité et l'espace, fragmenté, car il faut

bien autoriser des peuples différents à coexister selon leur propre conception du bien. Plusieurs arguments découlent de cette position. Dans cette perspective d'une séparation naturelle des peuples, l'absence de frontière et une institution cosmopolitique seraient coercitives, ou en tout cas représenteraient une contrainte à l'égard des communautés, notamment celles qui ne sont pas libérales (Rawls, 1993; Chauvier, 1999; Walzer, 1992). Mais il faut ici rappeler que le droit international impose déjà des contraintes normatives sur les communautés non-libérales, de sorte qu'il n'est déjà plus possible de vivre une conception du bien qui serait radicalement antagoniste avec des principes de respect des droits humains. Il faudrait en outre envisager une clôture quasi hermétique de la communauté, et notamment une interdiction d'émigration, pour qu'une telle communauté puisse préserver sa conception du bien; enfin, une communauté partageant une conception du bien compatible avec le droit international des droits de l'homme est envisageable sans avoir à recourir à une frontière d'exclusion.

Le second argument pose que la communauté limitée est porteuse de sens; elle agit comme vecteur d'identité pour l'individu, en lui fournissant l'aune à laquelle il mesure ses valeurs et ses choix possibles; il est donc essentiel qu'elle puisse se développer séparément. La spécificité de la communauté nationale ou proto-nationale par rapport à d'autres collectivités est qu'elle est comprise comme complète ou sensée, comme on le voit chez Will Kymlicka ou Joseph Raz et Avishai Margalit, c'est-à-dire qu'elle agit comme un filtre qui nous permet de comprendre et donner un sens à nos expériences de vie. La séparation des communautés est donc un bien, car l'individu ne s'accomplit que dans le cocon de l'une d'entre elles. On le voit, il

y a là (comme souvent dans les discussions relatives au nationalisme) un naturalisme et une transition implicite du droit vers le fait : que de nombreux individus soient attachés à leur culture ou nation est un fait, sans pour autant signifier que cela soit normativement indispensable pour devenir un soi. Et même en accordant que l'existence d'un groupe culturel ou national soit importante comme filtre ou aune des options d'existence, il n'est nullement nécessaire de supposer une *unique* culture pour ce faire. Comme le souligne Jeremy Waldron, il est peut-être important d'avoir accès à *des* cultures : mais n'est nullement par là démontrée la nécessité *d'appartenir à une seule* culture pour que soit conféré un sens à mes options ou à mes actions. La culture est donc peut-être indispensable pour l'individu, mais non l'intégrité et l'unicité de la culture (Waldron, 1992, p.107). En d'autres termes, nulle indispensabilité de la frontière entre nations ou groupes nationaux sur ce fondement non plus.

De façon générale, la pluralité des cultures et des nations (le « particularisme ») est célébrée comme un bien : *i)* la diversité culturelle serait un bien en soi, au même titre que la biodiversité et *ii)* l'altérité serait indispensable à l'identité, dans une version collective et politique de la dialectique de la reconnaissance de Hegel, qui culmine avec la version agonistique schmittienne.

L'argument de la diversité culturelle ne tient guère, à moins d'adopter une vision spéciste de l'humanité. Quant à la version collective de la dialectique hégélienne, elle est très problématique. Car autant il est sensé de poser que l'individu en tant que sujet requiert la validation de l'autre subjectivité pour que soit validée sa liberté, autant il est difficile de soutenir

qu'un groupe requière un autre *groupe* pour exister en tant que tel. On peut parfaitement soutenir que la validation objective de l'identité collective provient de la reconnaissance des membres du groupe entre eux (Abizadeh, 2005) : la nécessité de la séparation n'est pas prouvée rationnellement et repose, là encore, sur un naturalisme subreptice.

La première série d'arguments ne parvient donc pas à poser la nécessité du pluralisme politique sur le fondement d'une nation, c'est-à-dire d'un groupe ayant une identité collective fixe, définie et délimitée pré-politique. Une telle délimitation n'est jamais possible, et la notion de nation (ou de culture sociétale, pour reprendre le terme de Kymlicka) est toujours posée *ex post*, après la formation politique, même imaginée et fantasmée comme la précédant.

Tournons-nous donc vers la seconde série d'arguments, plus cohérente, qui pose, elle, que la séparation *est* politique et procède du processus démocratique, plutôt que d'être pré-politique et issue d'une limitation « naturelle » des communautés. La frontière serait alors construite par processus démocratique et apparaîtrait alors justifiable au regard de la raison.

La démocratie est comprise comme l'auto-détermination d'un *demos*, c'est-à-dire l'exercice du pouvoir par un peuple constitué, et donc limité. Contrairement au libéralisme, qui part de l'égalité des personnes morales et qui récuse donc potentiellement dans son principe la notion même de frontière, le républicanisme, entendu comme théorie démocratique, suppose, lui, d'être particularisant et exclusiviste (Cohen 1999; Abizadeh 2008) : c'est aux membres du peuple de déterminer leur sort. Or le problème surgit lorsqu'il faut déterminer les

membres de ce peuple : comment, selon quels critères et selon quelle procédure, décider qui est membre ? Qui est membre légitime, et surtout, qui est autorisé à décider qui est légitime ? Quand bien même tous les membres du corps démocratique seraient-ils d'accord pour être membres, cela serait encore insuffisant : car encore faudrait-il que le *demos* se justifie auprès de ceux qu'il a exclus, puisque la frontière agit comme principe coercitif à l'égard à la fois des membres et des non-membres. À ce titre, et dans la mesure où l'on définit la démocratie précisément par sa justifiabilité auprès de tous ceux qu'elle affecte, elle a à se justifier également devant les non-membres, c'est-à-dire ceux qu'elle exclut. Le problème de l'appartenance légitime au corps démocratique (et le problème corrélatif du droit à exclure), c'est-à-dire de la frontière démocratique, est insoluble par une procédure elle-même démocratique (Whelan, 1983). En d'autres termes, il nous faut sortir de la démocratie pour établir le *demos* sur lequel la démocratie se fonde : soit on pose un peuple pré-existant à la démocratie (la « nation »), mais dans ce cas on retombe dans le cas de figure précédent et son impossibilité ; soit on pose par un *fiat* arbitraire les limites de l'appartenance du corps du *demos*, c'est-à-dire les frontières.

Or c'est là exactement ce que l'on constate : il existe toujours un point, politique ou territorial, d'inexplicabilité et d'arbitraire, où la frontière ne peut plus se justifier par nulle raison ou par nulle procédure. La démocratie ne peut justifier sa frontière par ses propres moyens.

Le coup de force originel

Quel que soit le biais par lequel on l'envisage, la frontière demeure fondamentalement injustifiable et toujours suspendue à un *fait* empirique, qu'il soit d'ordre historique ou ethno-culturel. Cela se traduit très naturellement par l'impossibilité de justifier le droit au territoire, pendant géographique de la délimitation politique de la frontière. Quelles que soient les théories adoptées – qu'il s'agisse de la version lockéenne selon laquelle le territoire découle du droit de propriété des premiers contractants rassemblés, de la version kantienne selon laquelle le territoire se justifie par la volonté rationnelle de coexister sous un droit public, ou la version nationaliste (ou « ethno-géographique », pour reprendre le terme d'Avery Kolers) selon laquelle chaque groupe disposant d'un rapport historique et décisif à la terre a le droit de maintenir durablement cette ethno-géographie –, toutes les tentatives pour justifier le droit au territoire échouent. Elles butent toutes au moins sur le test de la particularité (comment justifier le droit à *ce territoire-ci*, à cet endroit et ainsi délimité?). La frontière, entendue au sens politique ou géographique, demeure toujours suspendue à un arbitraire, un *fait*, voire un *fiat* originel : la saisie, ou conquête, d'un territoire par un groupe, qui le légitime rétrospectivement par la mise en place de l'État de droit. C'est bien ce que Rousseau décrit dans le *Discours sur l'origine de l'inégalité*, comme le montre Mikhaïl Xifaras :

La fondation initiale des États est un acte de pure puissance et non de droit, qui n'a d'autre légitimité que celle qu'il se donne à lui-même, en offrant la garantie de la légalité aux usurpations qui le précèdent, pour le plus grand profit des riches. Les États n'ont pas plus de droit naturel sur leur territoire que les

individus qui en sont les sujets n'en avaient sur leurs propriétés avant de se soumettre à la loi. (Xifaras, 2003, p. 341)

Walter Benjamin est peut-être plus explicite encore, qui montre dans sa *Critique de la violence* que l'État de droit repose toujours sur une violence fondatrice, instituante, qui se dissimule après coup dans l'institution du juridique : mais le droit recèle en son for intérieur une violence qui n'est autre que la violence initiale qui institue tout État. Et cette violence fondatrice, dit Benjamin, n'est autre que celle qui pose les frontières : la violence fondatrice de tout État n'est autre que le *fiat* de sa spatialisation territoriale. Le juriste Richard Ford le note :

Les frontières qui définissent les juridictions territoriales constituent un paradoxe juridique, car elles sont à la fois absolument contraignantes et désespérément arbitraires. En un sens, toutes les limites juridictionnelles sont arbitraires [...]. Et en même temps, une foi aveugle en la nécessité et la légitimité de ces frontières semble être non seulement le fondement de notre gouvernement, mais la condition de possibilité de tout gouvernement [...]. La logique du gouvernement est la logique de la juridiction : mettez-la en cause et tout ce qui apparaissait solide comme du roc fond comme neige au soleil. (1999, p. 850-851)

La première forme de l'aporie de la frontière émerge ici : rationnellement, il n'existe aucune justification satisfaisante de la séparation des entités politiques : c'est la légitimité même de l'existence des frontières qui est problématique. En d'autres termes, il existe une antinomie entre la dénaturalisation progressive des relations politiques – qui se détachent progressivement de toute assignation naturelle (communauté ethnique, raciale, familiale, etc.) pour être comprises comme des relations de droit et de liberté –, et la frontière, dernier refuge de la naturalité face à une conception normative du

politique. Plus encore, le fait de penser la structure politique comme circonscrite spatialement, c'est-à-dire fondée sur une distinction cruciale entre « intérieur » et « extérieur », mène à de difficiles paradoxes, dont je crois qu'ils proviennent précisément de cet « angle mort » de la frontière. Ces paradoxes – d'ailleurs plutôt des contradictions – sont bien connus : la contradiction entre intérieur et extérieur, entre une souveraineté domestique illimitée et une souveraineté limitée sur le plan international; entre l'obligation internationale pour l'État d'être une simple « courroie de transmission » entre l'individu sujet de droits et la communauté internationale garante du respect de ceux-ci, et sa présence substantielle, « opaque » et autonome, dans les relations internationales, en tant que personne morale. Ces contradictions, au cœur de « l'énigmatique institution » (Ricœur, 2001, p. 10) qu'est l'État sont, on le voit, finalement toujours liées au territoire et à la frontière.

Mais cette frontière, pour arbitraire et injustifiable qu'elle soit, est pourtant au cœur du sens de la nation : la frontière est géographiquement périphérique, mais politiquement centrale; c'est par rapport à l'extérieur et à l'étranger que se définissent le sens de la nation et l'identité politique (si tant est que ce terme d'identité ait un sens). Celle-ci n'est instituée que par la délimitation de la frontière, au point que « maintenir une frontière permet d'actualiser en permanence la fiction de l'identité nationale » (Le Blanc, 2010, p. 138). Rien de tel que la désignation de l'étranger, ou l'appel à la défense du territoire, pour mobiliser les puissants venins du nationalisme : l'« intégrité du territoire » devient une fin en soi et la contradiction avec le droit à l'auto-détermination des peuples, souvent relevée dans le droit international, n'est jamais telle

que l'on mette en question les frontières, supposées être des lignes absolues, quoique parfois disputées. Le droit international est intrinsèquement conservateur (Shaw, 1997; Sidgwick, 2005 [1898]; Kolers, 2009) et accorde le bénéfice du doute à l'État existant, quelle que soit sa légitimité démocratique. Carl Schmitt est en ce sens typique lorsqu'il définit l'essence du politique comme étant la distinction entre ami et ennemi : sans frontière, cela serait tout simplement impossible, et il nous faudrait alors re-définir l'identité politique tout entière.

Qu'est-ce qui explique ce rôle indispensable et pourtant impensable de la frontière, cette ligne imaginaire? Comment cette ligne qui, comme toute ligne mathématique, est un trait à la limite de l'inexistence, un simple trait sur une carte, comment donc cette ligne évanescence en est-elle venue à jouer un rôle aussi décisif de notre auto-définition ou identité, nationale, sociale et même morale?

La frontière, vestige de la métaphysique

Il faut y voir, je pense, des raisons métaphysiques, liées à la construction de l'État moderne et à la conception de l'espace qui le sous-tend. La frontière n'a en effet pris ce pouvoir exorbitant qu'au prix d'un subterfuge naturaliste qui fait du territoire de l'État le dernier vestige de la métaphysique, à une ère post-métaphysique.

En effet, l'État moderne est un héritier des attributs métaphysiques de l'individu. La modernité conceptualise en effet l'État, entité libre en tant qu'héritière de la liberté de ses membres, sur le modèle de la personne, dont il garde les

qualités essentielles : souveraineté, liberté, indépendance, capacité d'action. On connaît les conséquences de cet acte philosophique en droit international : la scène internationale est une pluralité de personnes libres et égales, et l'équivalent des droits de la personne devient les « droits fondamentaux » des États, dont les trois principaux sont le droit de conservation (droit à la vie et à l'existence), le droit d'indépendance (c'est-à-dire de « vie privée », ce qui implique le principe de non-intervention dans les affaires intérieures) et le droit à l'égalité. Un véritable isomorphisme entre individu et État s'est créé. La liberté dans la modernité sera toujours entendue comme *i)* présupposant l'existence d'un corps (propriété de soi) et *ii)* nécessitant une extériorisation dans le monde (Descartes « comme maître et possesseur de la nature », Locke, Kant, Hegel). C'est le rôle, pour l'État, du territoire, qui correspond à la propriété de soi de l'individu, ce corps dont il ne peut être détaché et qui devient, dans la théorie de l'État, le territoire sans lequel il ne peut exister. Le territoire *substantialise* et ontologise l'État; il lui donne chair et corps. Mais il lui donne aussi l'espace extérieur réel sans lequel aucune liberté n'a de sens.

Tout se passe comme si la distinction entre souveraineté de l'État et propriété ne posait aucun problème, sauf dans le cas du sol. Est maintenue à tout prix la possibilité pour l'État de *posséder* son sol. Le rapport de l'État à son territoire passe par un moment domanial, inévitablement. D'autres illustrations pourraient ici être évoquées, telle la guerre civile ou le droit des immigrés, que nous ne pouvons développer ici mais qui soulignent tout autant ce moment nécessairement propriétaire de l'État (Xifaras, 2004). Celui-ci ne peut rester en permanence État des propriétaires, c'est-à-dire gardien des

propriétés privées, qu'il est pourtant censé être. En tant que limité territorialement, il est contraint, à des moments décisifs de l'exercice de sa souveraineté, de devenir propriétaire privé.

La distinction entre souveraineté territoriale et propriété privée est notoirement difficile à établir; et toutes deux sont également difficiles à justifier : elles reposent toutes deux sur un moment « magique », auquel nous décidons de croire et qui crée l'attachement ou engendrerait le droit. Nous assistons à un lent processus de démythification, de substantialisation et de désenchantement de l'État-nation, mais sa substantialité même demeure « un facteur de retardement du désenchantement [...]. L'État-nation a pris la relève des anciens systèmes métaphysiques. » (Cheneval, 2005, p. 257)

Or la frontière comme dernier avatar de la métaphysique est rendue possible par la nouvelle conception de l'espace qui émerge à la modernité : on la voit affleurer dès le début du XV^e siècle avec l'invention de la perspective en art et le développement de la cartographie, mais elle sera pleinement théorisée avec Descartes. Cette nouvelle conception de l'espace en fait une *res extensa* plane, isotropique, vide, infinie ou indéfinie, et conçue comme infiniment divisible (Descartes, 2000, [1651]; Jammer, 1993, p. 53 *sq.*); l'espace cartésien est l'espace de la multiplicité et de l'exclusion, celui-là même qui rend possible le système international des États, souverains, multiples et exclusifs. C'est seulement sur le fondement de cette conception de l'espace que va être rendu possible le territoire comme « contenant », remplissable et vidable à merci.

Le rôle de la cartographie

Cette conception de l'espace rend possible la frontière par la médiation de la cartographie : en effet, l'une des spécificités de cette spatialité moderne est qu'elle est indissociable de sa représentation; régner sur un espace signifie contrôler aussi les représentations de cet espace. Gouverner un pays nécessite une connaissance de ce territoire; considérer ce pays comme une unité dirigée par un dirigeant suppose aussi de le *voir* comme un. En d'autres termes, l'État-nation ne peut exister sans une représentation de son espace, c'est-à-dire sans une carte. Pour que l'espace devienne un territoire homogène et uniforme, il doit être représenté comme tel, notamment grâce à la représentation de sa limite, c'est-à-dire des frontières (Biggs, 1999, p. 385). Les cartes de Cassini en France au XVIII^e siècle sont révélatrices : le pouvoir gouvernemental s'est accru et renforcé au fur et à mesure de la publication de ces cartes de France.

La spécificité de la modernité est donc que la représentation précède la réalité territoriale. Jean Baudrillard note, dans une phrase restée célèbre, que « la carte précède le territoire », elle l'engendre et le rend possible (Baudrillard, 1985, p. 10). La cartographie a ainsi incarné et rendu possible la vue synoptique de l'État nouvellement formé, tout comme son gouvernement rationnel, impersonnel et uniforme : le regard omnidirectionnel et omniscient du Souverain est indissociable de celui du cartographe. Le tournant scientifique de la modernité a mené à la rationalisation géométrique de l'espace et à l'invention de la cartographie telle que nous la connaissons, dont la conséquence politique fut l'État-nation territorial. La cartographie produit du savoir, mais elle produit tout autant des

réalités politiques et sociales. Cette capacité d'anticipation et de domination est singulièrement manifeste avec la colonisation : de nombreux travaux montrent, par exemple, comment « l'invention de l'Amérique » (O'Gorman, 1961) est indissociable de cette nouvelle cartographie qui, en représentant les terres nouvellement « découvertes » comme vides, les rendait aussi ouvertes à la conquête et la violence de la colonisation (Nobles, 1993). Le cartographe est oublieux : tout à sa joie de la page blanche, véritable *tabula rasa*, il oublie les spatialités et les histoires de ceux qui l'ont précédé. La cartographie recrée en ce sens le geste divin du regard créateur *ex nihilo*. Elle prétend être descriptive alors qu'elle est politiquement et socialement prescriptive.

La ligne moderne

Si les cartes sont la clef de la constitution de l'État moderne, si l'épistémologie devient un préalable à la philosophie politique, c'est parce que la ligne a désormais changé de sens. En effet, il n'existe certainement aucun geste cartographique plus significatif que la ligne. Les lignes sur une carte sont remarquablement puissantes : d'un seul trait de crayon, à Vienne en 1885, par Sykes et Picot en 1916, à Yalta en 1945, par le juriste Radcliffe à New Delhi en 1947, mais en tant d'autres endroits aussi, des souverainetés sont déterminées, des populations sont divisées, des nationalités sont déterminées, des réalités politiques sont créées, des normes juridiques sont établies. Les lignes sont les premières coupables dans cette territorialisation de l'État. Mais ces lignes ne peuvent bien sûr exister que sur le papier ou, du moins, elles doivent d'abord exister sur le papier pour être ensuite matérialisées. C'est donc

par la cartographie que la ligne a pris ce sens prohibitif. Certes, la ligne existait, bien sûr, dans les cartographies antérieures et pré-modernes, mais elle indiquait un itinéraire, mettait l'accent sur le lien entre les groupes ou encore indiquait des trajets, des lignes d'affinité. Tout au contraire, les lignes modernes sont des lignes de division, de séparation, de conquête; comme le note Henri Lefebvre, l'espace abstrait et ses lignes renvoient davantage à des prohibitions et des interdictions qu'à des ouvertures ou des sollicitations (Lefebvre, 2000; Ingold, 2007). La ligne est devenue menaçante : « Ne pas déranger! » « Do not trespass! » « Attention, danger! », une ligne droite que l'immigré clandestin doit traverser à ses risques et périls, mais que l'on ne peut plus suivre. Carl Schmitt, dans son *Nomos de la Terre*, a caractérisé la modernité jusqu'au début du XX^e siècle comme dominée par la « pensée linéaire globale » (2003 [1987], p. 87). La modernité inaugure un nouveau sens de la ligne, comme on le voit de façon spectaculaire avec le Traité de Tordesillas en 1494, qui divise le monde en deux pour le partager entre l'Espagne et le Portugal. La ligne tracée sur la carte a rendu possible la frontière, à la fois au sens territorial, mais aussi au sens politique et culturel : l'illusion de la nation, c'est-à-dire de la clôture possible du groupe, d'une délimitation claire et finie à la fois des membres du groupe et des critères d'appartenance au groupe, naît de ce tracé fin et précis sur la carte. Car en vérité les groupes culturels ou nationaux sont impossibles à définir : quels que soient les critères choisis (langue, ethnie, culture, histoire, institution, etc.), ceux-ci ne parviennent jamais à cerner et à définir le groupe en question; parallèlement, il est tout aussi impossible de déterminer avec précision les individus susceptibles d'appartenir au groupe en question; que faire des individus bi-nationaux, que faire des individus qui exhibent

certains critères mais pas tous? Les groupes se fondent l'un dans l'autre, les frontières culturelles et nationales n'existent que de façon mythifiée : c'est le mythe de la pureté, qui est aussi la pureté géométrique. Un exemple frappant est celui de l'Afrique du Sud durant l'Apartheid : mues par une volonté de pureté ethno-raciale, les autorités définirent différents groupes (*Whites, Coloureds, Natives*, etc.). L'application de ces critères se révéla (sans grande surprise) impossible et donna lieu à des situations kafkaesques; des membres d'une même famille étaient catégorisés dans des groupes différents; un même individu pouvait se retrouver dans des catégories différentes à différentes époques de sa vie; ne sachant comment désigner les personnes d'origine chinoise, perçues comme racialement supérieures aux « non-Européens », les autorités les désignèrent comme « Blancs Honoraires » (*Honorary Whites*) (Beinart, Dubow, 1995; Marx, 1986; Jung Park, 2008).

Ce qui est surprenant, ce n'est pas tant l'impossible application de la catégorisation que la catégorisation elle-même, née de l'illusion d'une limite claire entre les groupes nationaux et/ou culturels. Cette illusion de la limite claire provient de notre habitude de la ligne cartographique.

Si donc la modernité politique est marquée par les frontières, dans la mesure où elles sont les marqueurs de notre citoyenneté et de notre pouvoir d'action, alors la ligne sur le papier anticipe, précède et rend possible la modernité.

*

Paul Klee, dans ses carnets, se demande s'il n'est pas temps de laisser la ligne prendre la fuite, « take a walk » (1961, p. 105). Laisser cette ligne droite de la modernité, surdéterminée, hyper

accentuée et prohibitive, reprendre du large, la laisser recommencer à signifier des chemins et des cheminements plutôt que des démarcations et des interdictions : vaste programme intellectuel, esthétique, mais aussi, et surtout, moral et politique, car il s'agit de rien de moins que d'apprendre à re-définir nos identités morale, sociale et politique.

Bibliographie

- ABIZADEH, Arash. (2005), « Does Collective Identity Presuppose an Other? On the Alleged Incoherence of Global Solidarity », *The American Political Science Review*, vol. 99, n° 1, p. 45-60.
- . (2008), « Democratic Theory and Border Coercion: No Right to Unilaterally Control your Own Borders », *Political Theory*, vol. 36, n° 1, p. 37-65.
- BAUDRILLARD, Jean. (1985), *Simulacres et simulations*, Paris, Galilée.
- BEINART, William et Saul DUBOW. (1995), *Segregation and Apartheid in Twentieth Century South Africa*, Londres, Routledge.
- BENJAMIN, Walter. (2012 [1929]), *Critique de la violence*, trad. Nicole Casanova, Paris, Payot.
- BIGGS, Michael. (1999), « Putting the State on the Map: Cartography, Territory, and European State », *Comparative Studies in Society and History*, vol. 41, n° 2, p. 374-405.
- CHAUVIER, Stéphane. (1999), *Justice internationale et solidarité*, Paris, J. Chambon.
- CHENEVAL, Francois. (2005), *La Cité des peuples – Mémoires de cosmopolitisme*, Paris, Cerf.
- COHEN, Jean. (1999), « Changing Paradigms of Citizenship and the Exclusiveness of the Demos », *International Sociology* 14, n° 3, p. 245-268.
- DERRIDA, Jacques. (2003), « The “World” of the Enlightenment to Come (Exception, Calculation, Sovereignty) », *Research in Phenomenology*, n° 33, p. 9-52.

- DESCARTES, René. (2000 [1651]), *Principes de la philosophie*, Paris, Paléo.
- FORD, Richard. (1999), « Law's Territory (A History of Jurisdiction) », *Michigan Law Review*, vol. 97, n° 4, p. 843-930.
- GELLNER, Ernst. (1983), *Nations and Nationalisms*, Londres, Blackwell.
- GUPTA, Akhil et James FERGUSON. (1992), « Beyond "Culture": Space, Identity and the Politics of Difference », *Cultural Anthropology*, vol. 7, n° 1, p. 6-23.
- HIRST, Paul. (2005), *Space and Power – Politics, War and Architecture*, Cambridge, Polity Press.
- HOBBS, Thomas. (2010 [1660]), *Leviathan*, New Haven, Yale University Press.
- HOBBSAWM, Eric. (1990), *Nations and Nationalism since 1780*, Cambridge, Cambridge University Press.
- INGOLD, Tim. (2007), *Lines – A Brief History*, Londres, Routledge.
- JAMMER, Max. (1993), *Concepts of Space – The History of the Theories of Space in Physics*, Mineola, Dover Science Books.
- JUNG PARK, Yoon. (2008), « Honorary White, or Non-White: Apartheid Era Constructions of Chinese », *Afro-Hispanic Review*, vol. 27, n° 1, p. 123-138.
- KYMLICKA, Will. (2001), *La Citoyenneté multiculturelle*, Paris, La Découverte.
- KLEE, Paul. (1961), *Notebooks*, vol. 1: *The Thinking Eye*, Londres, Lund Humphries.

- KOLERS, Avery. (2009), *Land, Conflict and Justice*, Cambridge, Cambridge University Press.
- LE BLANC, Guillaume. (2010), *Dedans, dehors – La condition d'étranger*, Paris, Seuil, coll. « La Couleur des idées ».
- LEFEBVRE, Henri. (2000), *La Production de l'espace*, Paris, Anthropos.
- MARGALIT, Avishai et Joseph RAZ. (1990), « National Self-Determination », *Journal of Philosophy*, vol. 87, n° 9, p. 439-461.
- MARX, A. (1996), « Race-Making and the Nation-State », *World Politics*, vol. 48, n° 2, p. 180-208.
- NOBLES, Gregory. (1993), « Straight Lines and Stability: Mapping the Political Order of the Anglo-American Frontier », *The Journal of American History*, vol. 80, n° 1, p. 9-35.
- O'GORMAN, Edmundo. (1961 [1948]), *The Invention of America: An Inquiry into the Historical Nature of the New World and the Meaning of Its History*, Bloomington, Indiana University Press.
- RAWLS, John. (1993), *The Law of Peoples, Critical Inquiry*, n° 20.
- RICCEUR, Paul. (2001), *Histoire et vérité*, Paris, Seuil.
- SCHMITT, Carl. (2003 [1950]), *The Nomos of the Earth in the International Law of the Jus Publicum Europaeum*, trad. G. L. Ulmen, New York, Telos Press.
- SHAW, Malcolm. (1997), *International Law*, Cambridge, Cambridge University Press.
- SIDGWICK, Henry. (2005 [1898]), *Elements of Politics*, New York, Cosmo Classics.

- WALDRON, Jeremy. (1992), « Minority Cultures and the Cosmopolitan Alternative », *Michigan Journal of Law Reform*, n° 25, p. 751-793.
- WALZER, Michael. (1992), « The New Tribalism: Notes on a Difficult Problem », *Dissent*, n° 39, p. 164-171.
- WHELAN, Frederick. (1983), « Prologue: Democratic Theory and the Boundary Problem », *Nomos 25: Liberal Democracy*, New York, New York University Press, p. 13-46.
- XIFARAS, Mikhaïl. (2003), « La Destination politique de la propriété chez Jean-Jacques Rousseau », *Les Études philosophiques*, n° 66, p. 341.
- . (2004), *La Propriété. Étude de philosophie du droit*, Paris, PUF.

Résumé

Je vais m'intéresser à la frontière nationale et à ses conditions de possibilité graphiques, politiques, géométriques et métaphysiques. Ma thèse est que, du fait de la territorialité de l'État-nation, la frontière nationale, loin d'être périphérique, est au contraire au cœur même du politique et au centre de la modernité philosophique en même temps qu'elle en a entravé la pleine réalisation. Or la frontière n'est ni évidente, ni rationnellement légitime, alors même que notre identité politique et sociale n'existe qu'en rapport avec elle. Pour expliquer cette émergence de la frontière comme cœur du politique dans la modernité, je reviendrai sur deux de ses conditions de possibilité : l'une, métaphysique, porte sur la frontière comme ultime vestige de la métaphysique classique, par le biais de la naturalisation de la différence; l'autre, géométrique et graphique, portera sur le sens nouveau de la ligne.

Abstract

My aim is to investigate the national border and its metaphysical, political, geometric and graphic conditions of possibility. With the advent of the nation-state and its territoriality, national boundaries, far from being on the periphery, are on the contrary at the heart of the polity and of philosophical modernity, while preventing the fulfilment of that very modernity. Now the boundary is neither self-evident nor rationally legitimate, even though we unreflectively use it to define our political and social identities. In order to account for this emergence of the national boundary as a key to political modernity, I will take a look at its metaphysical condition of possibility (the boundary as last remnant of metaphysics in a post-metaphysical age), as well as at its graphic and geometric conditions, focusing in particular on the new role of the line.

La frontière comme perte d'identité,
à travers l'exemple du *Skåneland*,
entre Danemark et Suède en 1658-1660

Muriel Marchal

Université Paris-Sorbonne / Université de Stockholm

La frontière territoriale est considérée comme une ligne définie, qui marque la séparation entre deux territoires et relève de juridictions différentes. Il s'agit d'un objet juridique, dont la configuration institutionnalisée correspond au lieu où l'État exerce son autorité souveraine territoriale et son contrôle effectif et coercitif. La guerre remet en cause les frontières déjà établies ainsi que leur légitimité, ce qui nous amène à nous poser différentes questions : que se passe-t-il pour une province lorsqu'elle se trouve au milieu de la rivalité de deux

pays ennemis et en guerres, qui veulent absolument la conquérir et y établir leur souveraineté? Que se passe-t-il, dans une province, lorsqu'un gouvernement impose à ses habitants, par la force, une nouvelle souveraineté? Comment est-il possible d'accepter de devenir à la fois l'allié de son ancien ennemi et l'ennemi de son ancien royaume de rattachement? Cette situation se posa pour la province du *Skåneland*, qui se retrouva au milieu de la rivalité dano-suédoise entre les XVI^e et XVIII^e siècles. Entre 1658 et 1660, cette province se trouva dans une situation particulièrement ambiguë, entre les royaumes de Danemark et de Suède, qui étaient, à ce moment-là, en guerre l'un contre l'autre, sans réellement savoir auquel des deux royaumes appartenir et se sentir loyale.

Contexte historique

La province du *Skåneland* correspond aux régions du sud actuel de la Suède, le Blekinge, la Scanie et le Halland, qui furent, jusqu'en 1658, sous l'autorité du souverain danois. En 1523, lors de la chute officielle de l'Union de Kalmar, qui avait unifié la Suède, le Danemark et la Norvège sous l'autorité du souverain danois, ces trois régions furent naturellement rattachées au royaume du Danemark pour des raisons historiques. Les statuts de cette union prévoyaient que les trois royaumes seraient mis sur un pied d'égalité et que le souverain séjournerait quatre mois dans chacun des trois royaumes. Cependant, après la mort de la reine danoise Margrethe en 1412, les souverains danois, qui se succédèrent sur le trône de l'Union de Kalmar, décidèrent de s'installer uniquement au Danemark et de considérer la Suède et la Norvège comme des provinces inférieures au Danemark. Dès lors, apparut en Suède une forte hostilité contre

les Danois, ce qui entraîna des révoltes paysannes suédoises et, en 1520-1523, la fin de l'Union de Kalmar (Battail, Boyer, Fournier, 1992).

Entre les XVI^e et XVIII^e siècles, la Scandinavie n'était pas un ensemble unifié et pacifique. Lors de la chute de cette union scandinave en 1523, le Danemark et la Suède se séparèrent officiellement et leur rivalité interne devint une hostilité ouverte sur la scène européenne, qui aboutit à un siècle et demi de guerres dano-suédoises. Ce sentiment de rivalité était dominant dans les deux royaumes scandinaves et dirigeait leur politique militaire et diplomatique. La priorité du Danemark était de reconquérir, par tous les moyens possibles, les territoires suédois, afin de faire repasser la Suède sous l'autorité unique du souverain danois. En revanche, la Suède, qui venait à peine de recouvrer son indépendance par rapport au royaume de Danemark, voulait principalement s'affirmer sur la scène diplomatique européenne, de préférence aux dépens du Danemark, son ennemi héréditaire. C'est dans ce contexte que la province du *Skåneland* devint un enjeu majeur de la rivalité dano-suédoise entre 1563 et 1720.

Cette époque fut caractérisée par des guerres de nations, qui succédèrent aux guerres de seigneurs. La guerre devint alors une affaire d'État et fut de plus en plus marquée par une dimension identitaire. Il y eut sept grandes guerres directes entre la Suède et le Danemark pendant cette période 1563-1720 (Sundberg, 2010). La région la plus concernée par ces guerres fut le *Skåneland*, qui se trouve géographiquement entre la Suède et le Danemark et que les deux royaumes scandinaves se sont longtemps disputé. Cette région symbolisait plusieurs enjeux politiques et militaires très importants pour les deux

royaumes. Le *Skåneland* permettait d'abord de faire peser une menace danoise permanente sur les frontières suédoises, alors que sa conquête permettrait au souverain suédois d'assurer la sécurité géographique territoriale du sud de son royaume. Cette conquête entraînerait aussi la suppression du monopole danois sur la taxation maritime du détroit du Sund et, par conséquent, une plus grande liberté et sécurité pour le commerce maritime suédois.

La Suède avait déjà commencé à conquérir une partie du *Skåneland* dès 1645 lors de la conclusion de la paix de Brömsebro. Ce traité fut conclu le 13 août 1645, sous la médiation de la France, qui était représentée par Gaspart Coignet de la Thuillerie, et signé par le comte Corfitz Ulfeldt, grand chancelier du Danemark, et Axel Oxenstierna, grand chancelier de Suède. Ce traité stipulait que le Danemark, en compensation de tout ce que la Suède restituait dans les pays occupés par ses troupes, devait céder aux Suédois les provinces du *Härjedalen* et du *Jämtland*, ainsi que l'île de Gotland, avec la ville de Visby et les petites îles qui en dépendaient, l'île d'Ösel avec la ville Arnsbourg et ses dépendances. Le Danemark fut également obligé de concéder la province du Halland pour une période de trente ans, comme garantie de la paix entre les deux royaumes scandinaves. Il était clairement indiqué que le souverain et le gouvernement suédois devaient respecter les anciens privilèges et maintenir la loi danoise dans la région du Halland.

Ce même traité de paix (Laursen, 1920) énonçait expressément les conditions strictes de restitution de cette province, pour obliger la Suède à respecter les termes de cession temporaire. Pourtant, le gouvernement suédois mit en

place très rapidement une politique de suédification de cette province, sans prendre en compte les spécificités locales, afin d'empêcher tout retour possible de la souveraineté danoise dans cette province, en la rendant la plus suédoise possible. Cela marqua la naissance du mouvement des *Snapphaner* au Skåneland, une forme de résistance danoise anti-suédoise en réaction à cette invasion suédoise. Mais ce mouvement connut réellement son apogée en 1658, lorsque toutes les provinces du *Skåneland* furent cédées définitivement au roi de Suède.

La première guerre danoise de Charles X Gustave

Les années 1657-1660 sont considérées par les historiens européens comme celle de la première grande guerre du Nord. Néanmoins, il faut nuancer ce propos, car différentes guerres, indépendantes les unes des autres, opposèrent la Suède respectivement au Danemark, à la Pologne et à la Russie, sans qu'il existe d'alliance entre ces royaumes contre la Suède à cette époque. Il y eut par conséquent quatre guerres distinctes : en 1655-1660, la guerre polonaise de Charles X Gustav; en 1656-1661, la guerre russe de Charles X Gustave; en 1657-1658, la première guerre danoise de Charles X Gustave; et en 1658-1660, la seconde guerre danoise de Charles X Gustave.

L'année 1658 fut décisive dans les relations diplomatiques entre le Danemark et la Suède. Le traité de Roskilde fut signé, mettant ainsi fin à la première guerre danoise de Charles X Gustave de Suède. Le Danemark avait déclaré la guerre au royaume de Suède le 2 septembre 1657 en profitant du fait que Charles X Gustave de Suède était déjà en guerre contre la Pologne et la Russie. Frédéric III de Danemark

espérait profiter d'un affaiblissement des défenses suédoises pour reconquérir tout le royaume de Suède, mais ce fut une tentative vaine, pendant laquelle le roi suédois fit la démonstration de sa grande puissance militaire. Le roi danois fut obligé de signer une paix très défavorable pour son royaume et céda définitivement certaines provinces au roi suédois, la région du Trondheim, dans le Nord de la Norvège, le *Bohuslän*, l'île de Bornholm et l'intégralité de la province du *Skåneland*. Le 18 février 1658, le roi Frédéric III signa le traité de Roskilde avec la Suède, marquant ainsi le début de l'ère suédoise sur le *Skåneland*. La frontière nationale entre le Danemark et la Suède était clairement définie par le traité de paix de Roskilde (Engelhardt, 2007), mais la réalité militaire et politique fut différente pour les habitants du *Skåneland*.

Ces habitants étaient officiellement considérés comme suédois par ce traité de paix, même s'ils se sentaient encore très attachés au souverain danois. Mais ils ne savaient plus à quel souverain ils devaient être fidèles, ni pour quel royaume se battre. Ils se retrouvaient perdus entre deux royaumes, sans connaître leur réelle place au sein de ce monde scandinave, en constant changement. Le dilemme auquel ils étaient confrontés était de savoir s'ils devaient se considérer comme suédois ou danois. La propagande nationale danoise les avait incités depuis plus d'un siècle à haïr le voisin et ennemi héréditaire suédois, mais à partir de 1658, ils faisaient partie intégrante de cet ennemi. Le Danemark vivait dans la haine du Suédois, et réciproquement, les habitants se posant légitimement des questions sur l'avenir de leur province qui, intégrée au royaume ennemi, devenait par la même occasion l'ennemi de son ancien royaume de rattachement.

Il suffit pour cela de lire les Traitez de Roschild & de Copenhague, où il est dit expressément que ces Provinces sont cedées au Roi & à la Couronne de Suede pour lui être incorporée à perpetuité & irrevocablement, avec tous les Droits de Souveraineté avec lesquels les Rois de Dannemarc & de Norvegue les avoient possédez. La même chose fut repetée en termes exprès dans le Diplome de cession. Les Habitans furent tous dégagés du Serment de fidelité qu'ils avoient prêté au Roi & à la Couronne de Dannemarc, & obligez de le prêter au Roi & à la Couronne de Suede. (Laursen, 1920, p. 302)

La seconde guerre danoise de Charles X Gustave

Malgré la cession de toute la province du *Skåneland*, le souverain danois Frédéric III ne voulait pas laisser une province aussi importante à son ennemi héréditaire suédois et fit tout son possible pour la récupérer. Le contexte historique de l'époque l'aidera dans ses projets. En effet, quelques mois après la signature du traité de Roskilde, le 23 juillet 1658, le souverain suédois Charles X Gustave déclencha une nouvelle guerre contre le Danemark. Les deux royaumes recommencèrent à se battre pendant une nouvelle guerre l'un contre l'autre, qui dura deux années, et le *Skåneland* se trouva directement au milieu de cette rivalité et de cette guerre de force. Un élément important dans la stratégie danoise fut l'absence de déclaration de guerre de la part du roi suédois Charles X Gustave de Suède avant de passer à l'offensive. Le roi Frédéric III de Danemark décida de s'appuyer sur cet élément précis pour déclarer la nullité du traité de Roskilde et de toutes ses résolutions. Il estimait ainsi que les provinces perdues, en particulier celle du *Skåneland*, étaient à nouveau sous autorité danoise, mais subissaient l'occupation ennemie, qu'il considérait comme illégitime et illégale, de la part du roi de Suède (Gustafsson, 2008).

Cependant, à cause de cette nouvelle guerre dano-suédoise, le roi Frédéric III n'avait pas réellement les moyens militaires et politiques de revendiquer ces régions, ni d'envoyer des troupes pour rétablir son autorité. Il décida alors de faire appel au patriotisme des habitants pour qu'ils se soulèvent et chassent les troupes suédoises de façon que ces régions puissent réintégrer naturellement leur véritable royaume. Le 8 novembre 1658, le roi Frédéric III envoya une lettre ouverte à tous les responsables importants de la province du *Skåneland*, dans laquelle il écrivait :

Puisque nous ne doutons pas de votre fidèle et bonne affection à notre égard et à votre patrie, nous voulons vous rappeler et exhorter tous que vous ne devez pas du tout laisser l'occasion passer devant vous de considérer tous les moyens, par lesquels vous, avec l'aide de Dieu, pouvez-vous délivrer de la domination suédoise. (Åberg, 1965)

Il s'agissait clairement d'une invitation, de la part de Frédéric III, à provoquer une révolte interne au sein de la population, contre les autorités suédoises, au nom du royaume de Danemark. De cette manière, en se servant de son sentiment d'attachement et de loyauté envers le royaume de Danemark, le roi danois voulait lui prouver son soutien et son autorité de souverain. Pourtant, cette lettre n'eut pas l'effet escompté par le roi sur la population scanienne.

***Le Skåneland, au milieu de la rivalité
des deux royaumes scandinaves
pendant la guerre dano-suédoise***

Au lieu de réussir à unifier la population autour de sa personne, le roi danois la divisa en trois camps : les partisans de la

couronne danoise, les partisans de la couronne suédoise et ceux que nous pouvons qualifier comme étant neutres, mais qui étaient très peu nombreux. Pendant la guerre de 1658-1660, il était difficile de connaître avec certitude l'avenir de cette province entre les royaumes de Danemark et de Suède. Dans ce cas précis, à cette époque, le *Skåneland* connaissait à la fois des problèmes de frontières matériels et immatériels. Cela eut pour conséquence que cette province perdit son identité, se trouvant alors entre deux identités distinctes, que tout opposait et qui étaient en conflit ouvert l'une contre l'autre, mais sans que cette province puisse se trouver une véritable place. Une province se définit d'abord à partir du royaume ou de la nation à laquelle elle appartient. Le *Skåneland* était en phase de transition, passant soudainement de l'autorité danoise à l'autorité suédoise. Toutefois, à cause de la nouvelle guerre dano-suédoise de 1658-1660, le gouvernement suédois n'avait ni le temps ni les ressources nécessaires pour réellement entamer ce processus d'intégration de cette nouvelle province dans le royaume de Suède. Le *Skåneland* avait été danois, mais n'était pas encore suédois. Ce fut une période pendant laquelle cette province se trouva véritablement sans identité, au milieu d'un conflit armé (Gustafsson, 2008).

La nouvelle guerre dano-suédoise de 1658-1660 donna l'espoir à une partie de la population du *Skåneland* de pouvoir réintégrer le royaume de Danemark. L'avenir scandinave de cette province restait très incertain, ce qui posa de nombreux problèmes aux habitants, en particulier concernant leur loyauté envers le Danemark et la Suède et vit l'émergence de l'idéologie des *Snapphaner*. Cette rivalité, que nous pouvons observer entre le Danemark et la Suède, entre 1658 et 1720, se reflétait particulièrement sur le plan régional dans le *Skåneland*. Les

Snapphaner étaient un phénomène de résistance anti-suédois contre les Suédois, qui apparut dès 1645, lors de la cession de la province du Halland en gage de paix entre la Suède et le Danemark pour une durée de trente ans. Ce phénomène était survenu en réponse aux différentes invasions suédoises dans le *Skåneland* et connu réellement son apogée en 1658-1660, lorsque toutes les provinces du *Skåneland* passèrent de la domination danoise à la domination suédoise. Les habitants de cette province ne savaient plus à quel souverain ils devaient être loyaux et fidèles, ni quelle position adopter en cas d'invasion de l'armée d'un camp ou de l'autre.

Les Snapphaner

Le phénomène très particulier des *Snapphaner* apparut uniquement dans la région du *Skåneland* en réaction à cette situation ambiguë entre le Danemark et la Suède. Le terme *Snapphane* est le seul mot suédois qui est entré dans la langue française, sous la forme *chenapan*. Il existe plusieurs théories concernant l'origine de ce mot. Certains prétendent qu'il vient du mot allemand *schnappen*, qui signifie enlèvement, alors que d'autres disent que cela aurait un rapport avec les fusils qu'ils avaient toujours avec eux, comme nous pouvons l'observer sur les représentations populaires des *Snapphaner*. D'autres prétendent que ce mot est directement lié à sa traduction contemporaine de mâle rapide, puisque le *Snapphane* était en général un homme prompt à se servir de son fusil. Une autre théorie affirme que ce mot viendrait du dialecte du Halland, signifiant bandit de grand chemin, ce qui nous semble le plus vraisemblable. Selon Skansjö Stone, professeur norvégien agrégé d'histoire à l'Université de Kristianstad, ce terme

Snapphane était utilisé comme épithète, synonyme de bandit de grand chemin (Rosén, 1943).

Le premier *Snapphane* fut Svend Poulsen Gjønge, qui est resté dans la légende des *Snapphaner*. Jeune paysan du Halland, il s'engagea dans une compagnie de l'armée danoise lors de la guerre dano-suédoise de 1643-1645. Après la fin de cette guerre, la province du Halland devint temporairement suédoise, et il fut aussitôt incorporé de force dans l'armée suédoise. Cependant, il déserta rapidement et alla se cacher dans des grottes hallandaises parce qu'il ne pouvait pas accepter cette nouvelle autorité, après avoir été aussi dévoué et loyal envers le roi de Danemark. Pendant sa clandestinité, il garda contact avec ses anciens compagnons d'armes et ses anciens officiers supérieurs danois, et commença à mettre en place un mouvement de résistance contre les Suédois, qui se propagea dans tout le *Skåneland* en 1657, au début de la première guerre danoise de Charles X Gustave. Pendant les deux guerres danoises de Charles X Gustave, il forma également une compagnie scanienne, qui servit au sein de l'armée danoise, prêtant ainsi main forte aux *Snapphaner* (Åberg, 1981).

Pour être un *Snapphane*, il fallait être un homme originaire du *Skåneland*, se sentir toujours très loyal envers le souverain danois malgré le changement d'autorité nationale de sa province, et haïr le souverain suédois au point que la perspective de devenir suédois semblait inconcevable. C'est pour cela que les *Snapphaner* pouvaient être considérés comme des résistants danois anti-suédois. En réalité, il s'agissait surtout de brigands, d'agriculteurs et du reste des forces scaniennes qui avaient soutenu le côté danois lors de la première guerre danoise de 1657-1658. Les *Snapphaner* étaient

considérés comme la main-d'œuvre de l'armée danoise, aussi bien par les Danois que par les Suédois.

Les *Snapphaner* représentaient une ouverture sur les provinces du *Skåneland* très importante pour le roi danois. À travers ce mouvement, le roi Frédéric III savait qu'il existait quelques résistants et alliés pour les troupes danoises directement sur place. À l'exception du mouvement des *Snapphaner*, le roi n'avait pas de véritable contact avec ces provinces et ne connaissait ni l'ambiance locale, ni le sentiment des habitants à l'égard du royaume de Danemark. Il se basait sur cet unique élément pour affirmer ouvertement que la population locale avait besoin du retour de la souveraineté danoise dans ces provinces et le souhaitait même. Cependant, la réalité était bien différente, et la population locale était divisée en deux camps principaux et opposés : d'un côté, les *Snapphaner*, favorables au retour sous la souveraineté du roi danois et en résistance active contre les Suédois; et de l'autre, le reste de la population, qui voulait vivre en paix et qui, avec la victoire suédoise se profilant déjà dès le mois de février 1659, était prête à accepter l'idée d'intégrer le royaume de Suède. En dehors de ce mouvement, nous pouvons dire qu'il n'existait pas réellement d'opposition à la nouvelle autorité suédoise dans cette région.

Les *Snapphaner* profitèrent de ce même doute concernant l'avenir du *Skåneland* pour convaincre la population du bien-fondé de leurs actions. Ils restaient persuadés de la supériorité du système danois et des bonnes intentions du roi danois envers eux et tous les habitants de leur province. Ils croyaient sincèrement que le meilleur avenir du *Skåneland* se trouvait au sein du royaume de Danemark et que le souverain suédois les

conduirait directement à leur perte, à cause de la haine très forte qui avait toujours existé entre le Danemark et la Suède. Il existait chez eux cette peur que le gouvernement suédois puisse continuer à considérer le *Skåneland* comme étant encore danois et donc un ennemi, et à se contenter de piller leurs richesses, sans les faire profiter des droits et privilèges spécifiques que le traité de Roskilde leur garantissait.

Le fait que la population locale était divisée en différentes allégeances posait des problèmes face aux combats acharnés des *Snapphaner* pour chasser les Suédois. Les *Snapphaner* étaient toujours considérés par une partie de la population comme des combattants de la liberté, parce que ces combattants étaient tous issus de la population locale et qu'ils se revendiquaient comme l'expression de l'humeur locale contre leur situation aussi ambiguë. Cette partie de la population locale les soutenait plus ou moins ouvertement, parce qu'elle les considérait comme des résistants, des libérateurs, voire, dans certains cas, comme des héros. Mais une autre partie de la population les considérait seulement comme des pillards et des brigands, parce qu'ils pillaient aussi bien l'armée suédoise que, dans une moindre mesure, la population locale. Ils n'adhéraient pas tous forcément aux idées des *Snapphaner* et ne percevaient pas le fait de changer de souverain de la même manière, parce qu'ils étaient plus préoccupés par les dégâts directs provoqués par les différentes guerres, en particulier pour leur sécurité et celle de leurs terres, à la fois contre les troupes suédoises et danoises, et aspiraient à la paix (Johannesson, 1981).

Le traité de paix de Copenhague en 1660

En 1660, la Suède sortit à nouveau victorieuse de la guerre contre le Danemark. Le traité de Copenhague était basé en grande partie sur celui de Roskilde. Il confirmait la cession définitive des provinces du *Skåneland* par le Danemark à la Suède. Le traité de Copenhague en 1660 fixait de manière définitive les frontières de la Scandinavie telles que nous les connaissons aujourd'hui. Malgré deux autres grandes guerres dano-suédoises, les frontières ne bougèrent plus et le *Skåneland* resta suédois. La politique de suédisation se mit réellement en place après 1660 pour remplacer finalement l'identité danoise et instaurer durablement une identité suédoise au sein de cette province :

Dans l'Article 12. de celui [le traité de paix] de Copenhague elle promet de laisser les Etats desdites Provinces, tant Seculiers qu'Ecclesiastiques, dans la jouissance des Terres qu'ils possedoient avant la guerre à *juste Titre* (ce qu'il faut bien remarquer) soit de succession, d'achapt, d'échange ou d'hypothèque. Elle s'engage de plus à les maintenir dans leurs anciens Droits, Privileges & Libertez, en tant qu'ils se trouveront conformes aux Statuts & aux Loix fondamentales de la Couronne, à laquelle ces Provinces sont incorporées à perpétuité. (Laursen, 1920, p. 563)

En danois, le mot *Snapphane* n'avait pas de connotation négative et était même utilisé comme une expression positive pour caractériser les guerriers paysans. Mais dès 1677, il apparaît dans différents documents que ce terme n'était plus utilisé parce qu'il était devenu synonyme de criminel. Cela date probablement du moment où les Suédois ont commencé à mettre à mort violemment ces personnes considérées comme ennemis du peuple dès 1658. Les représailles de la part du gouvernement suédois furent terribles contre les *Snapphaner* :

s'ils étaient capturés par les autorités suédoises, ils connaissaient alors un destin cruel. Ces descriptions se trouvent dans l'historiographie de l'époque, tant suédoise que danoise, ainsi que dans des chroniques de guerre. Les condamnations à mort étaient exécutées très rapidement par pendaison ou par décapitation. De nombreux cas furent répertoriés comme ayant subi de longues tortures avant d'être exécutés. Le but était d'intimider et d'avertir les autres *Snapphaner* de ce qui allait leur arriver s'ils continuaient à se dresser contre la nouvelle autorité suédoise (Rystad, 2005).

Les deux dernières tentatives danoises pour récupérer le Skåneland

Le phénomène des *Snapphaner* trouva pourtant son aboutissement lors de la guerre de Scanie, *skånska kriget*, qui opposa à nouveau le Danemark à la Suède pour le contrôle du *Skåneland* entre 1675 et 1679, comme son nom l'indique. Les *Snapphaner* jouèrent un rôle très important pendant cette guerre en apportant un important soutien logistique aux troupes danoises. Dans les livres d'histoire, cette guerre est aussi nommée la guerre des *Snapphaner*. Malgré la victoire de la Suède lors de la signature du traité de paix de Lund, en septembre 1679, les deux royaumes scandinaves avaient montré leurs limites militaires, puisqu'aucun des deux royaumes n'avait été capable d'entrer dans les terres de l'autre. Ce fut la fin des prétentions danoises sur le *Skåneland*. La cession devenait définitive dans tous les esprits, y compris pour le roi de Danemark. Néanmoins, le processus d'intégration de cette province dans le royaume de Suède n'était pas encore abouti et il restait encore beaucoup de travail pour que les

populations locales se sentent enfin suédoises à part entière et, plus particulièrement, pour créer un sentiment de loyauté complet envers sa personne (Battail, Boyer, Fournier, 1992).

Le phénomène des *Snapphaner* perdura jusqu'en 1720, date de la dernière tentative danoise pour récupérer encore cette province. Cette dernière tentative correspond à la grande guerre du Nord, entre 1700 et 1720, qui permit d'aboutir au constat que les deux royaumes scandinaves avaient définitivement perdu leur splendeur militaire. Malgré la faiblesse militaire évidente de la Suède lors de cette guerre, le Danemark n'avait pas été capable de récupérer le *Skåneland* ou de prendre militairement le dessus sur la Suède. La situation fut longtemps très compliquée, mais la province du *Skåneland* trouva finalement une identité nationale propre, lorsque les frontières furent acceptées par les deux royaumes scandinaves en 1720, cette date marquant la fin définitive des prétentions danoises sur cette province et son intégration définitive et complète dans le royaume de Suède.

Le Skåneland aujourd'hui au sein de la Suède

Le drapeau scanien actuel (rouge et jaune) est le symbole du compromis entre le Danemark et la Suède que les habitants ont fait. Il est le mélange des drapeaux danois (rouge et blanc) et suédois (bleu et jaune). Il est la représentation de la situation historique que connut le *Skåneland*, c'est-à-dire un compromis qui ne reniait pas ses racines danoises, mais qui acceptait sa nouvelle patrie suédoise. Les couleurs montrent bien que le *Skåneland* est le mélange de la Suède et du Danemark. Aujourd'hui, nous pouvons affirmer que l'identité locale

scanienne, qui met en avant les particularités de cette province, est plus forte que l'identité nationale suédoise et a su développer ses propres particularités pour devenir une identité à part entière au sein de la Suède. Toutefois, ces deux identités arrivent à cohabiter pacifiquement, malgré leurs différences. Un habitant du *Skåneland* se définira d'abord comme scanien, hallandais ou blekingois, avant de dire qu'il est suédois. Les mots de Maurice Gravier, professeur émérite d'histoire nordique à la Sorbonne, montrent bien les difficultés actuelles, qui ont été causées par ce problème de frontières en 1658-1660 :

Les Suédois ont beaucoup souffert de la domination danoise pendant l'Union de Kalmar. Alors qu'ils glorifiaient les rois suédois, comme Gustave Vasa, qui leur avait donné l'indépendance [par rapport au Danemark], les Scaniens considèrent, aujourd'hui encore, que Gustave Vasa n'a jamais été leur souverain. À cette époque-là, ils appartenaient au Danemark depuis plus de 1000 ans. Ils regrettent aujourd'hui qu'à l'école, on n'enseigne pas aussi l'histoire de la Scanie qui, jusqu'en 1658, se confondait avec celle du Danemark. (Gravier, 1984)

Bibliographie

- ÅBERG, Alf. (1965), *När Skåne blev svenskt*, Stockholm, Seelig.
- . (1975), *I snapphanebygd*, Stockholm, Rabén & Sjögren.
- . (1981), *Snapphanarna*, Lund, Signum.
- . (1995), *Kampen om Skåne under försvenskningstiden*, Stockholm, Natur och kultur.
- BATTAIL, Jean-François, Régis BOYER et Vincent FOURNIER. (1992), *Les Sociétés scandinaves de la Réforme à nos jours*, Paris, PUF.
- ENGELHARDT, Paul Erik. (2007), *Skåne mellem dansk og svensk: en undersøgelse af de nationale brydninger i Skåne stift i årene 1658 til 1679*, Copenhagen, Museum Tusculanum Forlag.
- FRÄNGSMYR, Tore. (2004), *Svensk idéhistoria: bildning och vetenskap under tusen år*, vol. 1 : 1000-1809, Stockholm, Natur och kultur.
- GRAVIER, Maurice. (1984), *Les Scandinaves : histoire des peuples scandinaves — épanouissement de leurs civilisations des origines à la Réforme*, Paris, Lidis-Brepols.
- GUSTAFSSON, Harald. (2008), *Skåne i Danmark: en dansk historia till 1658*, Göteborg, Makadam.
- JOHANNESSON, Gösta. (1981), *Skåne, Halland og Blekinge*, Copenhagen, Politikens Forlag.
- LAURSEN, L. (1920), *Danmark-Norges Tractater 1560-1720*, Copenhagen.

- LINDROTH, Sten. (1997), *Svensk lärdomshistoria. Stormaktstiden*, vol. 2, Stockholm, Norstedt
- REYNAERT, Claude. (1972), *Le Soulèvement des chenapans de Scanie (1675-1679)*, Lille, Revue du Nord.
- ROSÉN, Jerker. (1943), *Hur Skåne blev svenskt*, Stockholm Hugo Geber.
- RYSTAD, Göran (réd.). (2005), *Kampen om Skåne*, Lund, Historiska media.
- SANDERS, Hanne. (2008), *Efter Roskildefreden 1658: Skånelandskapen och Sverige i krig och fred*, Göteborg, Makadam.
- SCHNAKENBOURG, Éric et Jean-Marie MAILLEFER. (2010), *La Scandinavie à l'époque moderne (fin XV^e - début XIX^e siècle)*, Paris, Belin.
- SUNDBERG, Ulf. (2010), *Sveriges krig*, Hallstavik, Svenskt militärhistoriskt bibliotek.
- WEIBULL, Curt. (1921), *Om det svenska och det danska rikets uppkomst*, Lund.

Résumé

La rivalité entre le Danemark et la Suède entraîna sept grandes guerres scandinaves entre 1563 et 1720. Le *Skåneland* fut la région la plus convoitée par ces deux royaumes et se retrouva au centre des hostilités, passant de l'autorité danoise à suédoise en 1658-1660. Ce changement de souveraineté entraîna de nombreux conflits internes au sein de la population de cette région, qui perdit son identité nationale, dans un contexte de guerres dano-suédoises. Elle se trouvait entre deux souverains en guerre l'un contre l'autre, sans arriver à trouver sa place dans ce monde scandinave en constant changement. Se développa alors un phénomène typiquement scandinave, les *Snapphaner*, qui prônaient une utopie du Danemark aux dépens de la Suède. Intégrer le royaume ennemi héréditaire et devenir ainsi l'ennemi de son ancien royaume d'attachement, malgré des frontières officiellement établies, mais remises en cause, fut un processus très complexe pour le *Skåneland* en 1658-1660.

Abstract

The rivalry between Denmark and Sweden led seven important scandinavian wars, between 1563 and 1720. The *Skåneland* was the most coveted region by both kingdoms, and found himself at the center of hostilities, from the danish authority to the swedish 1658-1660. This change of sovereignty led to many internal conflicts within the population of this region, who lost his national identity in the context of Danish-Swedish wars. This region was between two sovereigns at war against each other, without being able to find its place in this scandinavian world in constant change. Then developed a typical scandinavian phenomenon: the *Snapphaner*, who advocated a utopia of Denmark at the expense of Sweden. Embed the kingdom hereditary enemy and become the enemy of his former kingdom of attachment, despite borders formally established, but challenged, was a very complex process for *Skåneland* in 1658-1660.

Le Vide, pays de frontière de Roland Barthes

Willy Paillé

Université Bordeaux Montaigne

Ici commence un voyage en sept stations à travers : un pays, une histoire, une expérience, un concept, une sensibilité, un avenir — peut-être une crainte, une nostalgie.

Barthes, 2002, t. 5, p. 479.

Pays de frontière se dit d'une *place forte qui fait front à l'ennemi*. Un tel pays, dans l'œuvre de Barthes, pourrait correspondre au Japon, *L'Empire des signes* lui étant pleinement consacré. Cela dit, Barthes défend ici moins un pays que l'arrière-pays, son *paysage* (au sens phénoménal et nouménal du terme) : le Vide, contre le Plein magnifié, mythifié par l'origine, l'identité et la langue même de l'auteur (qui sont aussi les nôtres) :

En n'importe quel endroit de ce pays, il se produit une organisation spéciale de l'espace : voyageant (dans la rue, en train le long des banlieues, des montagnes), j'y perçois la conjonction d'un lointain et d'un morcellement, la juxtaposition de champs (au sens rural et visuel) à la fois discontinus et ouverts (des parcelles de théiers, de pins, de fleurs mauves, une composition de toits noirs, un quadrillage de ruelles, un agencement dissymétriques de maisons basses) : nulle clôture (sinon très basse) et cependant je ne suis jamais assiégé par l'horizon (et son relent de rêve) : aucune envie de gonfler les poumons, de bomber la poitrine pour assurer mon *moi*, pour me constituer en centre assimilateur de l'infini : amené à l'évidence d'une limite vide, je suis illimité sans idée de grandeur, sans référence métaphysique. (Barthes, 1971, p. 45)

Or, ce pays sans frontière ouvert à un sujet vide n'en reste pas moins *délimité* pour mieux être *défendu*. Par quoi? Des *images*. Un *dispositif* d'images. *Désir* d'images. Et, à considérer la constellation de livres, de textes, de cours, d'entretiens, de thèmes divers dont procède l'œuvre de Barthes, à distinguer les pays dont il a parlé et dans lesquels il a pu voyager — au premier rang desquels la Grèce —, à observer la place et la pratique régulière du fragment dans le discours, il est peut-être (paradoxe) *une* image, l'Image — le Paysage —, qui constitue ce dispositif, pour en régler la complexité de « voyage en sept stations » : l'Archipel. Que recouvre cette Image? Quel rapport entretient-elle avec notre besoin d'images? Et celles-ci avec le dessein (le dessin?) du Vide? C'est en répondant à ces questions que nous espérons comprendre comment la frontière, pour Barthes, vide *en soi*, est surtout cet *espacement*, cet *intervalle*, dans et par lequel s'opère au fond la « réfraction ontologique » :

par quoi l'unité, cette lumière, ayant à nous atteindre à travers des mots aujourd'hui extériorisés, dévie dans leur épaisseur au point que son origine apparaît ailleurs qu'en l'existence, sa substance autre que celle des actes quotidiens, sa forme

trouble, irrégulière, mouvante (Bonnefoy, 1982, quatrième de couverture).

Notre étude ne porte donc pas directement sur la notion de Frontière au sens commun du terme, géographique ou politique, ou les deux à la fois. Mais on le sait, « [c]omme “la carte est une projection de l’esprit avant d’être une image de la terre (Christian Jacob), la frontière est d’abord une affaire intellectuelle et morale » (Debray, 2013, p. 17). C’est cette affaire, ou son paysage mental, qui nous intéresse avant tout dans l’œuvre et dans l’écriture de Barthes. Que ce paysage relève à la fois de l’Archipel et de la Frontière paraît presque secondaire. Presque seulement, car ces images restent en fait liées sinon à des États, du moins à des territoires réels (la Grèce, le Japon, nous venons de le voir). Ainsi, dans notre étude, nous parlerons de la notion de Vide en général, pour mieux situer celle, particulière, de Barthes, en décrire le système dont elle procède : la métaphore de l’Archipel. À la suite de quoi, à l’instar du *Ma* japonais, il sera question du paysage mental du Vide, c’est-à-dire comme *pays* (de l’écriture), *histoire* (de *ma* vie), *expérience* (de la mort), *concept* (de *Vita Nova*), *sensibilité* (la nuance), *avenir* (du roman — ou de la lecture) et *crainte et nostalgie*.

Nous proposons ici de donner seulement un aperçu de chacun de ces thèmes. Et, à chaque fois, de faire le point, de revenir à la notion de frontière.

Le Vide

Le Vide commence avec le mot lui-même.

Le Vide, c'est d'abord, au plus haut de sa racine étymologique (indoeuropéenne), le désert. Le Vide, s'opposant au Plein, s'apparente au Néant. Et ce sens n'a au fond guère évolué. Du moins dans son usage classique. En effet, si le Vide correspond au *rien*, c'est à la mesure de ce que, au carrefour de son propre étymon (*res, rei*) et du Vide selon la science moderne, il renvoie à *quelque chose*.

Le Vide, en effet, avec la physique (quantique en particulier), n'est plus conçu comme un état statique par opposition au Plein d'une chose dynamique. Pascal l'a bien dit : « Il y a autant de différences entre le néant et l'espace vide que de l'espace vide au corps matériel; et [...] ainsi l'espace vide tient le milieu entre la matière et le néant. » (Pascal, p. 189) Bien plus, à force de découper, de classer, de combiner et de réinventer la matière du monde, il s'avère que plus la portion prélevée est réduite, plus on se glisse dans l'intervalle, la frontière, qui la sépare des autres portions, et plus celui-ci se voit attribuer une forme qui est aussi une force puissante. Ainsi « le vide est peuplé d'états virtuels qu'une excitation peut révéler : c'est le principe de l'apparition des paires particule-antiparticule. Le vide quantique se comporte comme un milieu polarisable capable d'écranter l'action des objets qu'il côtoie. » (Pire, 2008) Or, une telle conception n'est pas étrangère à Barthes. Parce qu'elle lui permet de soutenir sa propre idée du Vide. Quand, pour le dire vite au détour d'un entretien, il affirme que « le vide, c'est plutôt le nouveau, le retour du nouveau » (Barthes, 2002a, t. III, p. 995) — par opposition au Plein, moins en tant que substance en général que, plus particulièrement, « *mauvaise forme* : le plein, c'est subjectivement, le souvenir (le passé, le Père), névrotiquement la répétition, le stéréotype » —, il s'appuie sur la théorie du

bootstrap de Chew et Mandelstam selon laquelle « *l'ensemble des particules s'engendrerait lui-même* (self-consistance) » pour préciser aussitôt, par métaphore, que « le vide dont nous parlons, ce serait en somme la *self-consistance* du monde » (p. 996).

Mais Barthes a également su mettre en œuvre cet « écrantage », aménager dans son discours, dans ses textes, le lieu et le dispositif énergétiques, métaphoriques, permettant de lier, de filer des ensembles de langage, des unités de sens pour les faire interagir, les faire *se déplacer* au profit du signifiant, non du signifié : quelque chose comme « un espace nouveau où le sujet de l'écriture et celui de la lecture n'ont pas exactement la même place » (Barthes, 2002a, t. IV, p. 204). Nous pensons notamment à l'image de la boîte noire de « Par où commencer ». Dans ce texte, où il est question de méthode d'analyse structurale, elle intervient pour lier deux ensembles : un étudiant (disposé à la critique littéraire) et un roman (*L'Île mystérieuse* de Jules Verne), c'est-à-dire la lecture et l'écriture. Or l'intervention n'est pas première mais secondaire. Barthes tient l'image d'un linguiste soviétique, I. I. Revzin. Pour celui-ci, il s'agit d'un motif analogique tiré de la cybernétique illustrant le fait qu'une description scientifique a pour fonction de dire « comment s'effectue le passage de A à B et quelles sont les liaisons entre ces deux ensembles » (p. 87). Et quand Barthes, lui, conçoit qu'« il faut en somme définir le passage d'un équilibre à un autre, traverser la "boîte noire" », l'image, pour autant qu'elle représente une forme du Vide, se fait *metaphora*, « métaphore littérale » (au sens de *transport*) dans laquelle s'inscrit *tout* le travail d'analyse structurale puisqu'elle actualise, *déjà*, la conclusion du texte : elle offre « à la fois le moyen de commencer l'analyse à partir de quelques codes

familiers et le droit de quitter ces codes (de les transformer) en avançant, non dans le texte (qui est toujours simultanée, volumineux, stéréographique), mais dans son propre travail » (p. 94).

Le Vide, cela dit, est une notion que Barthes emprunte surtout à la pensée extrême-orientale. Plus précisément, il s'agit d'une notion si fondamentale, si structurale pour cette pensée que le statut même de *notion* convient mal. Principalement issu du taoïsme chinois, le Vide est « à la fois cet état suprême de l'Origine "(le nouménal)" et l'élément central dans le rouage du monde "(le phénoménal)" » (Cheng, 1991, p. 53), et ce qu'il offre « n'est plus tant une "explication" [...] qu'une "compréhension", une "entente", et finalement une sagesse proposant un art de vivre » (p. 49). Autrement dit, si pour les Occidentaux (nous), le Vide s'inscrit plutôt dans un rapport à la matière, l'Extrême-Orient le fait participer du mouvement, des mutations infinies qui animent la matière et ses avatars. C'est en fonction de ce principe que l'on conçoit qu'il est « à la fois le chemin à parcourir et la fin du parcours, la méthode et l'accomplissement. [...] À peine est-on engagé dans le chemin, qu'on l'a parcouru tout entier » (Grenier, 1992, p. 14). Et que Barthes, lui, préfère « l'idée de *décentrement* » (2002a, t. 3, p. 995).

Mais son œuvre en appelle régulièrement au Vide. Non seulement par de nombreuses références au Tao, au Zen, mais encore par l'usage du fragment, de la note. Dans le cours sur le Neutre, la notion correspond d'autant mieux à une autre idée du Vide que, d'une part, Barthes s'appuie sur des traits fondamentaux du Zen et du Tao, comme le *satori*, le *wou-wei* : « ne pas diriger, ne pas finaliser sa force, la laisser sur place »

(Barthes, 2002c, p.222-223); et que, d'autre part, la préparation du cours, la disposition des fragments participent d'un projet qui vise à déjouer la maîtrise, à faire que le sens ne prenne pas : un projet qui est en même temps « une introduction au vivre, un guide de vie (projet éthique) : je veux vivre selon la nuance » (p. 37). Néanmoins, Barthes rapproche et parfois superpose — identifie? — au Vide extrême et oriental des notions de notre culture occidentale. Le *satori* zen — « brusque débouché sur le vide : [...] sorte de catastrophe mentale qui se produit d'un seul coup » (p. 220) — apparaît dans le cadre du *kairos* grec — « un élément, un temps énergétique : le moment en soi en tant qu'il produit quelque chose, un changement : c'est une force » (p. 218). Mais nous pensons surtout au début du texte qui ouvre les *Essais critiques*, consacré à la peinture des maîtres hollandais :

Il y a dans les musées de Hollande un petit peintre qui mériterait peut-être la renommée littéraire de Vermeer de Delft. Saenredam n'a peint ni des visages ni des objets, mais surtout l'intérieur d'églises vides, réduites au velouté beige et inoffensif d'une glace à la noisette. Ces églises, où l'on ne voit que des pans de bois et de chaux, sont dépeuplées sans recours, et cette négation-là va autrement loin que la dévastation des idoles. Jamais le néant n'a été si sûr. (2002a, t. II, p. 283).

C'est comme si Barthes se situait à la croisée, à la frontière, des mondes.

Le pays de l'écriture

Dans ces conditions, nous concevons facilement que le Japon, qui abrite d'autant mieux la pensée du Vide qu'il semble l'avoir poussée, avec le Zen, dans les retranchements formels extrêmes des modes de vie, soit le pays d'élection de Barthes. D'autant

plus que, de retour d'un voyage en 1968, il lui a consacré un livre, *L'Empire des signes*. Reste que, nous l'avons dit, le Japon de Barthes n'est pas simplement le pays réel, auquel s'intéresserait un ethnologue ou un touriste, ni strictement le pays symbolisant d'autres façons de vivre et de penser. En bon artisan de l'écriture, qui sait que son art a pour finalité « l'exposition de ses moyens, dans le suspens évocateur des significations » (Haddad, 2006, p. 842), le Japon constitue en fait l'espace, le dispositif imagé et imageant, dans et par lequel il va loger, étendre et découvrir *in fine* son art. « Pourquoi le Japon? parce que c'est le pays de l'écriture » (1971, encart dépliant), annonce d'emblée Barthes. Et au début du premier fragment, pour mieux situer le Japon (*son* Japon) dans le no man's land vide, mais dynamique, de la littérature (référence à Henri Michaux à l'appui), il prend soin de bien délimiter la frontière du rêve et de la réalité, de circonscrire au mieux la zone de réalité profonde où l'écrivain et l'objet de l'écriture semblent indissociables — où, en somme, « le fait de pouvoir dire "je", d'être sujet, c'est d'occuper un site, une position où l'on se met au centre de son monde pour pouvoir le traiter et se traiter soi-même » (Morin, 2005, p. 88) :

Si je veux imaginer un peuple fictif, je puis lui donner un nom inventé, le traiter déclarativement comme un objet romanesque, fonder une nouvelle Garabagne, de façon à ne compromettre aucun pays réel dans ma fantaisie (mais alors c'est cette fantaisie même que je compromets dans les signes de la littérature). Je puis aussi, sans prétendre en rien représenter ou analyser la moindre réalité (ce sont les gestes majeurs du discours occidental), prélever quelque part dans le monde (*là-bas*) un certain nombre de traits (mot graphique et linguistique), et de ces traits former délibérément un système. C'est ce système que j'appellerai : le Japon. (Barthes, 1971, p. 9)

Ce qui compte ici, c'est « *là-bas* ». Et d'autant mieux qu'il participe, poétiquement parlant, de cet « ailleurs fantasmatique visant non pas tant à découvrir d'autres symboles, une autre métaphysique, qu'à fissurer son propre système symbolique par la *fiction d'un Neutre* » (Comment, 2003, p. 68). Or cet élan vers un autre monde, cet assaut vers une nouvelle frontière, un autre pays, un autre système le représente, le réalise sinon plus foncièrement que le Japon, du moins originellement : la Grèce.

Des textes parlant de ce pays comme le fait le livre sur le Japon, on ne compte qu'*En Grèce*. Il s'agit d'un petit texte, un des premiers de Barthes, qui relate le souvenir d'un voyage effectué en 1938 dans l'archipel des Cyclades. En quelques fragments, parfois quelques lignes, il y est question de la vie à Athènes, de musées et statues, de nourriture, de fleurs, de sites antiques et d'îles, du voyage d'île en île. Dès le début, d'une impression générale de Vide, par *décentrement* : « En Grèce, il y a tant d'îles qu'on ne sait si chacune est le centre ou le bord d'un archipel. C'est aussi le pays des îles voyageuses : on croit retrouver plus loin celle qu'on vient de quitter. » (Barthes, 2002a, t. I, p. 68) Une impression qui non seulement va traverser horizontalement le texte, le paysage de part en part, mais encore va se déployer vers le cœur même des Cyclades et découvrir verticalement, au sommet de l'île de Délos, comment l'espace du dehors va de pair avec « l'espace du dedans » (pour emprunter un titre de Michaux) : « Il faut gravir le Cynthe à midi, à l'heure la plus perpendiculaire, l'heure droite et profonde où la flamme solaire va au cœur des terres, au fond des poitrines, et trace sur les yeux comme un signe, une blessure de feu, sèche comme une blessure d'amour. » (p. 74)

Or, si la Grèce est l'autre pays du Vide, c'est aussi parce que Barthes trouve en lui le premier paysage de l'écriture en l'espèce de la tragédie, et inversement. N'oublions pas, en effet, ce que dit Barthes de celle-ci, dans « Culture et tragédie », son tout premier texte : elle « n'est qu'un effort ardent pour dépouiller la souffrance de l'homme, la réduire à son essence irréductible, l'appuyer — en la stylisant dans une forme esthétique impeccable — sur le fondement premier du drame humain, présenté dans une nudité que seul l'art peut atteindre » (p. 30).

Histoire de ma vie

Du séjour au Japon aux vacances en Grèce, la vie de Barthes semble la réserve dans laquelle sa pensée et son écriture trouvent leur inspiration ou, dans la perspective du Vide, leur *aspiration*... D'autant que la vie et le Vide ne sont peut-être que les deux faces d'une même pièce.

D'un côté, il ne faut pas oublier les circonstances dans lesquelles Barthes commence à écrire : la guerre, la maladie. Ses tout premiers textes sont en effet parus sous l'Occupation, principalement dans la revue *Existences* des étudiants du sanatorium de Saint-Hilaire-Du-Touvet, où il soigne sa tuberculose. Jusqu'à la Libération, il demeure dans ce village des Alpes, loin de chez lui, de sa mère (son père est mort peu après sa naissance, durant la Première Guerre mondiale). Or, bien que grave (la tuberculose est une maladie mortelle à l'époque), la situation n'est pas exclusivement malheureuse pour Barthes. La vie communautaire est en effet active, pleine. Il assiste à des conférences, lit beaucoup, participe à la refonte de la revue, sur le

fond et sur la forme, et met en œuvre ce qui constituera sa méthode de travail tout au long de sa vie : la fiche, la note (en particulier avec l'œuvre de Michelet). Parce que, question de mémoire, « il faut être désinvolte dans le travail, savoir saisir l'essentiel et sacrifier le reste » (Calvet, 1990, p. 84), aurait alors conseillé Barthes à un ami. Mais aussi parce que, question de style sur laquelle il revient dans *La Préparation du roman*, « ce que la Mémoire doit préserver, ce n'est pas la chose, c'est son retour, car ce retour a déjà quelque chose d'une forme — d'une Phrase » (Barthes, 2003, p. 139). Bref, « la tuberculose consacre [...] une coupure décisive, en libérant le temps intense d'un *apprentissage* » (Roger, 1990, p. 402). Pas seulement une instruction technique, pratique, mais une éducation morale et sentimentale puisqu'« au sana, on trouve tous les affects qu'on veut; aucun besoin du dehors. Une fois la structure (le Vivre-Ensemble) lancée, elle dure à la façon d'un homéostat perpétuel » (Barthes, 2002b, p. 71). Or dans cette vie autarcique, pleine, ce qui fascine Barthes, c'est « l'intuition du vide vertigineux de la plénitude de groupe » (p. 70).

D'un autre côté, et à l'autre bout de son œuvre, Barthes suggère, dans *La Préparation du roman*, l'exploration d'une « Poétique du Vide ». Quelle en est la finalité?

Eh bien la *vie*, la sensation de la vie, le sentiment d'existence; et nous savons que ce sentiment, pour être pur, intense, glorieux, parfait, il faut qu'un certain *vide* s'accomplisse dans le sujet; même lorsque la jubilation (d'amour) par exemple est la plus intense, c'est parce qu'il y a dans le sujet un vide de langage lorsque le langage se tait, qu'il n'y a plus de commentaire, d'interprétation, de sens, c'est alors que l'existence est pure : cœur « plein » (qui « déborde ») = connaissance d'un certain vide (thème éminemment mystique);

le défaut, la défaillance de discours renvoie à deux états extrêmes : la misère absolue du « paumé », la jubilation ardente du « vivant ». (Barthes, 2003, p. 84)

La poétique du Vide procède donc d'une éthique de vie. Ou, si l'on veut (vous excuserez le mot-valise), d'une sorte de *poéthique* consistant à séparer, selon un partage relevant de « la misère absolue » et de « la jubilation ardente », la mort et la vie, le Plein et le Vide, ou encore le néant et l'être. Soit une certaine forme de représentation de l'union des extrêmes. Et, ce faisant, de leur frontière, du mouvement qui les sépare, de la force de Résistance entre eux.

Conduire l'écriture sous l'égide de cette force est le pari auquel Barthes semble s'être livré, *totalelement et infiniment*, tout au long de son œuvre. *Initialement* dans la pensée de Barthes, cette force participe de la tragédie, « car elle n'existe pas à l'état spontané; elle se crée avec de la souffrance et de l'art; elle présuppose de la part du peuple une culture profonde, une communion de style entre la vie et l'art » (Barthes, 2002a, t. I, p. 32). *Idéalement*, si cette communion caractérise le héros tragique, Barthes finit par en identifier le propre chez l'artiste qui, à chaque œuvre, doit

affronter en soi ces spectres de la subjectivité moderne, dès lors qu'on n'est plus prêtre, que sont la lassitude idéologique, la mauvaise conscience sociale, l'attrait et le dégoût de l'art facile, le tremblement de la responsabilité, l'incessant scrupule qui écartèle l'artiste entre la solitude et la grégarité (Barthes, 2002a, t. V, p. 904-905).

Personnellement ou *historiquement*, cet affrontement interne s'est très vite présenté à Barthes comme le moyen même de la (de sa) condition, critique et littéraire :

Je veux dire que je ne puis me prêter à la croyance traditionnelle qui postule un divorce de nature entre l'objectivité du savant et la subjectivité de l'écrivain, comme si l'un était doué d'une « liberté » et l'autre d'une « vocation », propres toutes deux à escamoter ou à sublimer les limites réelles de leur situation : je réclame de vivre pleinement la contradiction de mon temps, qui peut faire d'un sarcasme la condition de la vérité. (Barthes, 2002a, t. I, p. 676)

Enfin, *poétiquement*, ce style de présence, c'est « par opposition à toute forme de lutte guerrière, comme ce paradoxal *pouvoir* d'inertie, cette étrange *capacité* d'immobilité, à quoi l'on reconnaît ceux qui refusent la compromission avec les puissances du temps » (Dastur, 2001, p. 164). Sans quoi, à l'appel que lance Barthes dans un texte consacré à « l'œuvre-vie » (2002a, t. V, p. 465) de Proust — « [c]'est l'*intime* qui veut parler en moi, faire entendre son cri, face à la généralité, à la science » — ne répondrait pas, dans la partie où il découvre et imagine sa propre œuvre-vie, sa « Vita Nova » (p. 467), ceci :

Peut-être est-ce finalement au cœur de cette subjectivité, de cette intimité même dont je vous ai entretenus, peut-être est-ce à la « cime de mon particulier » que je suis scientifique sans le savoir, tourné confusément vers cette Scienza Nuova dont parlait Vico : ne devra-t-elle pas exprimer à la fois la brillance et la souffrance du monde, ce qui, en lui, me séduit et m'indigne? (p. 470)

Expérience de la mort

Quand Barthes parle des contradictions, des luttes de son temps, on peut aussi comprendre combat contre la marche du temps, contre la mort. L'expérience du sanatorium aura en cela

été fondamentale. Mais elle aura aussi été fondatrice. La mort en effet, latente alors dans la réalité, n'est pas considérée comme la fin annoncée de la vie. Au contraire, elle est conçue, sinon comme la substance même de la vie (ou une nouvelle forme de vie qu'il faut apprivoiser), du moins comme un autre état de la matière que l'on peut modeler. D'emblée, dans « Culture et tragédie », Barthes dit non au Temps et oui à l'Instant, à *l'ici et maintenant* du monde comme il va :

Peu importe de savoir comment finira le monde, ce qu'il importe de savoir, c'est ce qu'il est, quel est son véritable sens — non point dans le Temps, puissance fort contestable et contestée, mais dans un univers immédiat, dépouillé des portes mêmes du Temps. (2002a, t. I, p. 31)

En fait, Barthes conçoit la mort de deux façons. Il y a un *bon* et un *mauvais* temps. Le bon, c'est celui qui est ouvert et consacré par la « mère » Histoire (*via* Michelet), par l'écriture du temps qui passe dans la mesure où elle est conforme à la nature, au corps :

la fin de l'histoire, c'est de retrouver dans chaque chair du passé l'élément corruptible par excellence, non pas le squelette mais le tissu [...], allons au plus fragile, laissons là l'expression, les traits, et retrouvons la substance corruptible et mortelle, la couleur du sang, la densité des tissus, le grain de la peau, tout ce qui s'effondrera et s'écoulera au cercueil (Barthes, 1974, p. 78).

Le mauvais temps, c'est celui qui, inversement, relève de l'histoire de la Mère. Je veux dire que l'Histoire se personnifie avec la figure maternelle. Notamment avec la *Mère Courage* de Brecht, à laquelle Barthes consacre plusieurs textes. Par cette personnification, l'écriture du temps, de type théâtral et engagé, ne participe plus de la vie la plus charnelle, mais la plus intellectuelle et active. D'abord, parce que

Brecht dépayse la fatalité de la guerre, il la fixe en Mère Courage, [...] et par cette opération expérimentale, nous sommes débarrassés de ce que nous pensions être condition poisseuse, fatale, pathétique : la distance du regard nous prépare la liberté du jugement et le pouvoir de l'action (Barthes, 2002a, t. I, p. 505).

Ensuite, parce que, dans cette œuvre de Brecht, Barthes voit comme l'histoire pure, voire l'essence du récit, qui fait de la Mère un personnage fondamental, mythique. À la frontière de la vie et de la mort, avec celle du fils, le statut originel (indifférencié et virtuel) de ce qui est alors la Mère-enfant garantit la force de son rôle fonctionnel (intellectuel et actif); et inversement, ce rôle régissant tout des choses du monde témoigne de la réalité, voire de la nécessité, de la mort :

c'est le fils qui accouche spirituellement de la Mère [...], c'est la Mère qui le reprend, le continue, comme si c'était elle la jeune pousse, la nouvelle feuille appelée à s'épanouir [...], une distance sépare la mère du fils, nous rappelant que cet itinéraire juste est un itinéraire atroce : l'amour n'est pas ici effusion, il est cette force qui transforme le fait en conscience, puis en action : c'est l'amour qui ouvre les yeux (Barthes, 2002a, t. II, p. 402).

Enfin parce que cette expérience extrême, Barthes l'aura vécue à sa manière, littéralement, *poétiquement*, avec la mort de sa mère, dans les soins qu'il lui aura prodigués : « elle était devenue ma petite fille, rejoignant pour moi l'enfant essentielle qu'elle était sur sa première photo » (Barthes, 1980, p. 112).

Le bon temps relève donc de l'espace de l'Instant, constitué par les profondeurs de la sensibilité. C'est l'« Instant absolument *frais* : comme si on mangeait la chose notée, sur l'arbre même, comme un animal qui broute l'herbe vive de la sensation » (Barthes, 2003, p. 85-86). Or il n'est pas sans

rapport avec les profondeurs du temps. Il relève d'une conscience temporelle spécifique, à la mesure du futur antérieur, ou plutôt d'un *antérieur futur*. Suspendu dans des formulations étranges, c'est l'« Instant qui a vocation de Trésor : "Demain, le souvenir" [...] : la "mémoire immédiate" comme si la *Notatio* (le fait de noter) permettait de se souvenir *sur-le-champ* » (p. 86). Il y a là un paradoxe qui s'explique facilement dans la mesure où la fraîcheur de l'Instant participe de l'écriture, de la Note : « Je crois que c'est un peu la fonction de la Poésie », ajoute Barthes.

Cette *instantanéité* fonde une « dialectique fine du temps » (p. 85) qui permet de le remonter et de prendre soin des morts, de les rendre à eux-mêmes. L'historien est en effet

celui qui a renversé le Temps, qui revient en arrière, à la place des morts et recommence leur vie dans un sens clair et utile; il est le démiurge qui lie ce qui était épars, discontinu, incompréhensible : il tisse ensemble les fils de toutes les vies, il noue la grande fraternité des morts (Barthes, 1974, p. 75).

L'Instant fonde ainsi une autre logique temporelle, du bouleversement, de la rupture, de la dérive (comme le futur antérieur). Il fonde une poétique de la scission qui unit les extrêmes. Et c'est cette nouvelle logique que Barthes découvre aussi avec la mort de sa mère et qu'il expérimente avec son *Journal de deuil* : « Dès qu'un être est mort, construction affolée de l'avenir (changements de meubles, etc.) : *aveniromanie*. » (Barthes, 2009, p. 16)

Concept de Vita Nova

« Deuil : non pas écrasement, blocage (ce qui supposerait un "rempli"), mais une disponibilité douloureuse : je suis *en alerte*,

attendant, épiant la venue d'un "sens de vie" » (p. 90). Dans le *Journal de deuil*, la narration se veut transparente. Il s'agit de partager une expérience : la mort d'un être aimé, le chagrin de qui lui survit. Mais pas simplement sous une forme directe, pathétique, qui exprimerait la souffrance. C'est sous une forme indirecte, la plus neutre possible, que Barthes énonce d'autant mieux la douleur qu'elle reste sur la corde raide d'une mise en mots et en images dépouillée, mais mesurée, dans le questionnement et le recueillement solitaire de l'auteur et du lecteur. Et quand ce style demande si non seulement il est encore possible de vivre, mais d'écrire, quand les liens qui nous attachent au corps et à l'âme se défont, quand le désir est suspendu et semble disparaître et quand, par contrecoup, on s'identifie à la rupture, au Vide même, il répond en même temps : « Oui! » Or la *Vita Nova* est le concept dans lequel va se cristalliser ce style minimal. Ou plutôt s'étoffer, se déployer, car l'un des problèmes majeurs relève de la prise en compte d'autres matériaux que ceux de la culture écrite.

Qu'est-ce que la *Vita Nova*? C'est « l'idée d'une Rupture de Vie, d'une Novation du Genre de Vie, de l'Organisation d'une Nouvelle Vie » (Barthes, 2003, p. 280) qui va investir toutes les pratiques culturelles du sujet, des plus communes aux plus intimes : c'est un changement d'identité. La *Vita Nova* renvoie à la question : « Mais, qui suis-je? » Dans la lignée de Rimbaud, « *[r]ompre* veut dire : je vais produire radicalement, sans concession, au prix d'un arrachement total, un autre *je* » (p. 281). Et d'une façon telle que ce *je*, omniprésent dans la relation au monde et à soi, dans la contemplation et la réflexion, dans le regard porté sur l'écriture et le désir qui la porte — « *Vita Nova* voulue, fantasmée par l'Œuvre à Faire » (p. 284) — que ce *je* devienne, en son altérité, un miroir d'encre :

Le problème pour nous c'est l'œuvre à faire, *opus agendum*, donc l'œuvre que je dois faire; c'est donc, par un artifice volontaire et provisoire, soi-même qu'il faut sacraliser; il faut faire de soi-même un être sacré, *en tant qu'il fait* (et non en tant qu'il est), en sorte que les atteintes du monde à l'égard de l'ouvrier (*operator*) que je suis soient *graves*. (p. 295)

Cette énonciation en quête d'une écriture de soi se présente sans fard, en constante évolution, mettant en garde le lecteur contre la duplicité de sa voix et contre la difficulté de son projet, car l'inclusion d'une considération d'ordre personnel et religieux marque une rupture avec la pratique littéraire passée et dresse de fines frontières au cœur du mode de vie — dans « le détail de ses goûts, de ses habitudes, de ses régimes » (p. 297) :

La *Vita Nova*, c'est-à-dire l'entrée dans la Fabrique de l'Œuvre, implique en effet une *éducation*, une *auto-éducation*, et donc une *rééducation*, puisqu'il s'agit de passer d'un genre de vie à une autre. Il s'agit de concevoir *subtilement* sa vie (son genre de vie), sans crainte d'un sur-moi qui condamnerait cette subtilité comme futilité; d'où la notion de *casuistique* : force qui ose les *distingos* subtils dans l'ordre du genre de vie.

Sensibilité : la Nuance

Tout cela nous ramène directement à la figure noble de la Frontière et du Vide : la Nuance. Elle a pour paysage le *nuage*. Et avec lui, celui qui écrit se manifeste, se signale dans la conscience intime la plus large et la plus fine de sa pratique, comme de son désir, d'écriture. La Nuance participe d'une « logique rêveuse » (Richard, 2006, p. 48) qui se développe en trois temps :

dans un premier temps elle est mue par un instinct de révolte [...], dans un deuxième temps elle creuse un écart, elle crée la

possibilité d'une béance [...], la nuance devient en un troisième moment, à partir de son nouvel habitacle infime, une puissance de rayonnement et d'expansivité (p. 48-49).

Dans sa lecture, Richard s'appuie sur *La Préparation du roman*. Mais elle s'applique aussi à ce que Barthes dit de l'intellectuel dans *Mythologies*, ou plutôt à l'image que l'homme politique Pierre Poujade s'en fait, dont Barthes analyse et critique (mais pas seulement) le discours :

Comme tout être mythique, l'intellectuel participe d'un thème général, d'une substance : l'*air*, c'est-à-dire (bien que ce soit là une identité peu scientifique) le *vide*. [...] Les intellectuels ne sont ni des idéalistes, ni des réalistes, ce sont des êtres embrumés, "abrutis". Leur attitude exacte est celle de la *nuée* [...]. Suspendus dans le vide supérieur, les intellectuels en sont tout emplis, ils sont "le tambour qui résonne avec du vent" : on voit ici apparaître le fondement inévitable de tout anti-intellectualisme : la suspicion du langage, la réduction de toute parole adverse à un bruit, conformément au procédé constant des polémiques petites-bourgeoises, qui consiste à démasquer chez autrui une infirmité complémentaire à celle que l'on ne voit pas, à charger l'adversaire des effets de ses propres fautes, à appeler obscurité son propre aveuglement et dérèglement verbal sa propre surdité. (Barthes, 2002a, p. 814)

La critique de Barthes est sans appel. Pourtant, au cœur de celle-ci, cet *air*, ce *vide*, cette *nuée*, ne dressent-ils pas en quelques traits le *pays de frontière* de l'intellectuel, la Nuance, « *en tant qu'il fait* "sous la plume de Barthes" (et non en tant qu'il est "dans le discours de Poujade") »? Nous voyons alors bien comment « opérateur de distinction, elle est en elle-même un opérateur de simultanéité » (Barthes, 2003, p. 83).

Du coup, bien avant d'être énoncée et problématisée dans *l'ailleurs et toujours* de la *Vita Nova*, celle-ci n'est-elle pas *déjà* à l'œuvre, peut-être dès le premier texte? Et *systématiquement*

comme « rhétorique du silence » (Genette, 2000, p. 203) : de toutes les choses dont elle peut parler, « elle leur laisse, ou plutôt leur restitue, par une technique très subtile (et qui reste à étudier) d'évasion sémantique, ce sens *tremblé*, ambigu, indéfini, qui est leur vérité » (p. 203-204)?

Le roman (ou la lecture) de l'avenir

Un jour, à l'université, un professeur s'étonnait du virage que prenaient les études de l'œuvre de Barthes parce qu'elles la traitaient comme une œuvre romanesque. Et, de la première partie du *Métier d'écrire* d'Éric Marty — un récit dans lequel il parle de sa rencontre avec Barthes et de leurs entrevues amicales à Paris —, à la fiction de Jean Esponde, *Roland Barthes, un été* (Urt 1978) — qui imagine la vie, le vide de Barthes après la mort de sa mère dans sa maison de vacances —, c'est l'écriture romanesque actuelle qui s'intéresse plus ou moins directement à cette œuvre. Si Barthes s'est, durant deux années au Collège de France, intéressé en profondeur à *La Préparation du roman*, donnant ainsi suite au désir de roman qu'il a eu l'occasion d'exprimer à plusieurs reprises, l'avenir du roman de Barthes n'est-il pas aujourd'hui en nous, ses lecteurs?

Cette vision paraîtra quelque peu futile. Néanmoins, nous parlons sous la caution de Barthes dans la mesure où, consciemment ou non, il semble avoir anticipé cette situation. N'oublions pas ce qu'il nous dit : « je ne suis pas là où vous m'attendez ». Et ailleurs : « je ne parle pas là où ça est, *je parle à côté* » (Barthes, 2003, p. 392). Or, à côté, qu'il y a-t-il? Le lecteur, justement. Barthes a toujours eu cette conscience que, pour connaître l'écriture, il faut aussi connaître, reconnaître, la

lecture. C'est ce que la fin de la célèbre « Mort de l'auteur » avance : « nous savons que, pour rendre à l'écriture son avenir, il faut renverser le mythe : la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur » (Barthes, 2002a, t. III, p. 45). Mais l'idée apparaît dès son séjour en sanatorium, au terme d'un compte rendu polémique d'un numéro de la revue *Confluences* consacrée au roman :

comme c'est l'amour qui a guéri Lucile la fûtée et ses sœurs muettes, je crains que le roman ne parle à nouveau que devant ceux qui l'aiment sans trop dissenter, c'est-à-dire d'abord ceux qui l'écrivent, et ensuite ceux qui le lisent, s'y perdent et s'y enchantent jusqu'à la pure sagesse de l'aimer en silence (Barthes, 2002a, t. I, p. 53).

L'attaque est dure, et l'on a pu dire que la formule, « poussant très loin le mépris du "métalangage", équivaut à une mise au chômage de la critique » (Roger, 1990, p. 407). Mais peut-être n'a-t-on pas encore assez vu combien la lecture est la clef du roman pour Barthes? En ceci qu'elle est une mise en chantier du romanesque, une mise au travail du désir d'écrire. Parce que « la lecture, c'est *précisément* cette énergie, cette action qui va saisir dans ce texte, dans ce livre, cela même "qui ne se laisse pas épuiser par les catégories de la Poétique" » (Barthes, 2002a, t. IV, p. 936), lit-on à la fin de « Sur la lecture »; de même que le roman dont il explore la préparation est cet « objet fantasmatique *qui ne veut pas* être pris en charge par un métalangage » (Barthes, 2003, p. 37) et qui « part de *quelques* romans; en cela prend appui (départ) sur quelque chose qui est comme le *Premier Plaisir* (de lecture) » (p. 39) — et que la lecture est « l'hémorragie permanente, par où la structure [...] s'écroulerait, s'ouvrirait, se perdrait, conforme en cela à tout

système logique qu'*en définitive* rien ne peut fermer » (Barthes, 2002a, t. IV, p. 936).

Bref, le roman de Barthes est un livre *en puissance*, systématiquement renvoyé, ou projeté, dans la lecture en tant qu'elle participe, tel le *Ma japonais*, de cette Frontière : « toute relation, toute séparation entre deux instants, deux lieux, deux états » (Barthes, 2002a, t. V, p. 475). En tant qu'elle constitue un jeu d'ombre et de lumière de l'écriture, du désir d'écrire : face claire, le plaisir du texte, du roman écrit, qui « peut se définir par une pratique (sans aucun risque de répression) : lieu et temps de lecture : maison, province, repas proche, lampe, famille là où il faut, c'est-à-dire au loin et non loin » (Barthes, 2002a, t. IV, p. 251); face sombre, les textes de jouissance qui suscitent, excitent le désir d'écrire un roman :

le plaisir en pièces; la langue en pièces; la culture en pièces. Ils sont pervers en ceci qu'ils sont hors de toute finalité imaginable [...]. Le texte de jouissance est absolument intransitif. Cependant, [...] c'est l'extrême de la perversion qui la définit : extrême toujours déplacé, extrême vide, mobile, imprévisible.

Et en tant que ce jeu est joué et créé par un seul homme, ou une intelligence unique dont la lecture contient et déploie le cœur. Ce qui manquait à la revue *Confluences* : « On y sent trop l'auteur, pas assez l'homme » (Barthes, 2002a, t. I, p. 53) Ce que ne rate pas la conférence sur Proust, au moment où Barthes en vient à parler de lui, de son désir de roman, de son Moi :

« Moi » doit s'entendre ici lourdement : ce n'est pas le substitut aseptisé d'un lecteur général (toute substitution est une asepsie); ce n'est personne d'autre que celui à qui nul ne peut se substituer, pour le meilleur et pour le pire. C'est l'*intime* qui veut parler en moi, faire entendre son cri, face à la généralité, à la science. (Barthes, 2002a, t. V, p. 465)

Crainte et nostalgie

Ce cœur intelligent demeure partagé, cela dit. Une des émotions que procure à Barthes la lecture, dans la conférence sur Proust où il expose son désir de roman, « c'est que ce sentiment qui doit animer l'œuvre est du côté de l'amour », en ce qu'il est relié au chef-d'œuvre du passé, « proche, transparent, fraternel, bien que nous en soyons éloignés par toute la distance du génie » (Barthes, 2002a, t. I, p. 53). Dans cette exposition, le Roman recouvre des missions très modernes. Par rapport aux êtres aimés, il s'agit de « témoigner qu'ils n'ont pas vécu (et bien souvent souffert) "pour rien" » (Barthes, 2002a, t. V, p. 469), de « permettre la représentation d'un ordre affectif, pleinement, mais indirectement » et de créer une forme qui « ne fait pas pression sur l'autre (le lecteur); son instance est la vérité des affects, non celle des idées ». Reste que cette modernité est empreinte de valeurs anciennes, de style classique : « quoi? La bonté? La générosité? La charité? Peut-être tout simplement parce que Rousseau lui a donné la dignité d'un "philosophe" : la pitié (ou la compassion) » (p. 468). Et ce sont elles qui réalisent à la fois la limite et le passage entre l'ancien et le moderne, l'essai et le roman.

Mais ces valeurs sont aussi menacées. Quand Barthes s'interroge sur ce changement de vie dans *La Préparation du roman*, il invoque le « sentiment qu'il faut se défendre, que c'est une question de survie » (2003, p. 30). Se défendre contre quoi? Contre la petite-bourgeoisie. Contre les nouveaux médias où elle règne. Contre le fait que « les mots deviennent des mythes inconscients, ils entrent au service de ce pouvoir mou (presque anonyme) que détiennent aujourd'hui la presse, la radio, la télévision : on nous parle de plus en plus, et nous parlons de

moins en moins bien » (Barthes, 2002a, t. V, p. 925). Et que, du coup, l'avenir de la phrase, garante de la littérature, est sinon compromis, du moins fait de compromissions. D'où la question d'une analyse fine de l'esthétique de ces médias, afin de savoir quelles valeurs ils véhiculent en silence. Aussi, la seconde émotion de Barthes est-elle une peur liée au temps qui passe : « quelles sont les forces réelles que mon âge implique et veut mobiliser? » (p. 466) Trois éléments sont ici en jeu : le sentiment de la mort, le sentiment de la répétition du travail, de l'écriture, et le fait qu'un événement, le deuil en particulier, « peut survenir, qui va marquer, inciser, articuler cet ensablement progressif du travail, et déterminer cette mutation » qu'est la *Vita Nova*.

Le plus étonnant, dans ce jeu intellectuel et émotif d'exposition du désir de roman, c'est que Barthes se soumet lui-même au principe du Vide qu'il illustre : la *simulation*. Parce que du roman, si nous savons tout de sa préparation, nous ne voyons et ne verrons rien de sa production. L'écriture s'est seulement déplacée de la sensibilité de l'intellectuel vers celle, plus fine, plus simple et plus calme, de l'Amateur : « Je fais une hypothèse et j'explore, je découvre la richesse de ce qui en découle; je postule un roman à faire, et de la sorte je peux espérer en apprendre plus sur le roman qu'en le considérant seulement comme un objet déjà fait par les autres » (p. 470). Ici, la pensée se lie, *s'écrante*, à une connexion logique dont nous avons déjà parlé : l'hypothèse, le « Comme si », formule qui relève d'ailleurs moins de la « connexion logique » (occurrence de linguiste) que de ces *mots de liaison* (expression d'écolier) qui ne signifient rien, sinon la constitution de la Frontière, du Pont entre critique et romanesque, passé et avenir, auteur et lecteur :

[S]i j'étais écrivain, et mort, comme j'aimerais que ma vie se réduisît, par les soins d'un biographe amical, à quelques détails, à quelques goûts, à quelques inflexions, disons : des « biographèmes », dont la distinction et la mobilité pourraient voyager hors de tout destin et venir toucher, à la façon des atomes épicuriens, quelque corps futur, promis à la même dispersion. (Barthes, 2002a, t. III, p. 705-706)

Bibliographie

- BARTHES, Roland. (1971), *L'Empire des signes*, Genève, Skira, coll. « Les sentiers de la création ».
- . (1974 [1954]), *Michelet*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours ».
- . (2002a [1993-1994-1995]), *Œuvres complètes*, Éric Marty (éd.), Paris, Seuil, 5 vol.
- . (2002b), *Comment vivre ensemble. Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens*, cours et séminaires au Collège de France (1976-1977), établi, annoté et présenté par Claude Coste, É. Marty (éd.), Paris, Seuil / IMEC, coll. « Traces écrites ».
- . (2002c), *Le Neutre*, cours au Collège de France (1977-1978), établi, annoté et présenté par Thomas Clerc, Éric Marty (éd.), Paris, Seuil / IMEC, coll. « Traces écrites ».
- . (2003), *La Préparation du roman*, vol. I et II, cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980), établi, annoté et présenté par Nathalie Léger, É. Marty (éd.), Paris, Seuil / IMEC, coll. « Traces écrites ».
- . (2005 [1980]), *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard / Seuil, coll. « Cahiers du cinéma ».
- . (2009), *Journal de deuil*, Paris, Seuil.
- BONNEFOY, Yves. (1982 [1972]), *L'Arrière-pays*, Paris, Flammarion / Skira, coll. « Les sentiers de la création ».
- CALVET, Louis-Jean. (1990), *Roland Barthes*, Paris, Flammarion.

- CHENG, François. (1991), *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Paris, Seuil, coll. « Points essais ».
- COMMENT, Bernard. (2003), *Roland Barthes, vers le neutre*, Paris, Bourgois.
- DASTUR, Françoise. (2001), dans Paul Audi et al., *Écrire, résister*, La Versanne, Encre marine.
- DEBRAY, Régis. (2013 [2010]), *Éloge des frontières*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- GENETTE, Gérard. (2000 [1966]), *Figures I*, Paris, Seuil, coll. « Points. Essais ».
- GRENIER, Jean. (1992 [1973]), *L'Esprit du Tao*, Paris, Flammarion, coll. « Champs ».
- HADDAD, Hubert. (2006), *Le Nouveau Magasin d'écriture*, Paris, Zulma.
- MORIN, Edgar. (2005 [1990]), *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Seuil, coll. « Points. Essais ».
- PASCAL, Blaise. (1858), « Réponse de Pascal au Père Noël », dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Hachette, p. 189.
- PIRE, Bernard. (2008), « Vide quantique », dans *Encyclopædia Universalis*, Cdrom version 13, Encyclopædia Universalis France.
- RICHARD, Jean-Pierre. (2006), *Roland Barthes, dernier paysage*, Lagrasse, Verdier.
- ROGER, Philippe. (1990 [1986]), *Roland Barthes, roman*, Paris, LGF, coll. « Le Livre de Poche Biblio essais ».

Résumé

Dans sa recherche d'une langue qui accueille *l'autre*, ou *l'ailleurs*, le Vide est pour Roland Barthes une notion fondatrice et *limite*. Si, pour des raisons culturelles, il la tire essentiellement du Japon, et originellement de la Grèce, un tour d'horizon dans son œuvre montre qu'elle relève en fait, structurellement — géographiquement et littérairement, via la géométrie et le goût du fragment —, d'un *paysage* en forme d'Archipel, d'un *voyage* sans attache fixe (apparemment). C'est cette Dérive d'île en île, de fragment en fragment — la délimitation précise donnant, comme l'insularité dont parle Régis Debray dans son *Éloge des frontières*, « un fond d'homogénéité » —, qui fait de la Frontière, en contrepoint, un thème plus important qu'il ne semble être dans l'œuvre de Barthes. Peut-être négativement, sous l'espèce du *sans-frontière*? Non. Bien au contraire, car le Vide apparaît comme une force permettant de « soutenir la cause décriée des lisières et des confins », pour reprendre Debray. De sorte que s'il y a une poétique du Vide dans l'œuvre de Barthes, il y a aussi une poétique de la Frontière et que, pour amorcer une première, et rapide, description de cette poétique réversible, nous avons cru bon de nous porter nous-mêmes à la limite de la notion de Vide — donc au plus près du thème de la Frontière — en inscrivant la démarche de notre étude dans les pas d'un petit texte de Barthes consacré à la notion de *Ma* dans l'architecture japonaise. Il est donc ici question du Vide — de la Frontière — comme *pays* (de l'écriture), comme *histoire* (de *ma* vie), comme *expérience* (de la mort), comme *concept* (de *Vita Nova*), comme *sensibilité* (la Nuance), comme *avenir* (du roman — ou de la lecture) et comme *crainte et nostalgie*.

Abstract

In his search for a language that welcomes the « someone else », or « somewhere else », the Void is, for Roland Barthes, a founding and borderline notion. He draws it mainly from Japan, for cultural reasons, and originally from Greece, but a brief overview of his work shows that it structurally actually relates to an archipelago-shaped landscape or a journey with no ties (geographically, literarily, through geometry and a liking for the fragment). In contrast, this Drift from island to island, from fragment to fragment made the Border a more important theme than it seems in Barthes' work (the precise demarcation conveys "some homogeneity", as the insularity which Régis Debray mentions in his *Eulogy of the Frontiers*). In a negative way, perhaps, as a kind of "borderless"? No. Quite the opposite, as discreet as it may be (probably because of this discretion), and in relation to the Void, the Border is the positive force aiming to "support the criticized cause of edges and fringes", if we quote Debray. So that if there is a poetics of the Void in Barthes' work, there is also a poetics of the Border. In order to begin a first and quick description of this reversible poetics, we saw fit to make our way to the edge of the notion of Void (hence as closely as possible to the theme of the Border?). We did so by setting the organization of our study within the frame of a small text by Barthes that is dedicated to the notion of *Ma* in Japanese architecture. So here the Void is being considered (and the Border) as *country* (of writing), as *story* (of *my* life), as *experience* (of death), as *concept* (of *Vita Nova*), as *sensitivity* (the Hue), as *future* (of the novel-or of reading) and as fear and *nostalgia*.

Le Sursis : un adolescent au seuil de la révolte

Claudia Bouliane

Université McGill

Le Sursis de Sartre¹ entremêle les destins d'hommes et de femmes pendant la dernière semaine de septembre 1938, alors que le gouvernement Daladier décrète la mobilisation partielle. Bien que le deuxième volume des *Chemins de la liberté* reprenne presque exactement là où *L'Âge de raison* s'était terminé, il en fait bifurquer la trame par l'irruption de cet événement historique : le centre d'intérêt bascule alors des existences individuelles d'intellectuels bourgeois français à l'expérience multiple d'une collectivité européenne. Sartre a pour cela

¹ Désormais, les références à cette œuvre seront placées entre parenthèses dans le corps du texte.

recours au simultanéisme, une forme narrative non exploitée dans le premier tome, et élargit par ailleurs son personnel romanesque en introduisant plusieurs personnages de provenances géographique et sociale diverses.

Les êtres qui s'agitent dans *Le Sursis* ne cessent pas pour autant d'incarner des individualités uniques, mais sont investis d'une signification historique, politique et sociale. C'est avec cette nouvelle cohorte que Philippe Grésigne fait son entrée. Cet adolescent surprotégé, mais mal aimé au sein de sa famille reconstituée, profite du branle-bas de combat initié par la crise de Munich pour fuir son domicile. Les passages du *Sursis* où il figure retracent son errance dans Paris jusque dans les coins les plus reculés en quête d'un sens pour son existence privilégiée, mais terriblement vaine. Sa fugue est disséminée dans le roman éclaté. En mettre bout à bout les épisodes de façon à retracer chronologiquement son parcours permet d'éclairer la progression cohérente de son inscription dans l'espace urbain. En effet, chacun d'eux présente la même séquence actantielle, laquelle prend toujours davantage d'ampleur, au fur et à mesure que les difficultés s'amoncellent sur la trajectoire de Philippe. Parmi la dizaine de scènes où il paraît, qui sont réparties sur une vingtaine de segments textuels, trois feront ici l'objet de microlectures sociocritiques. Ce choix s'explique moins par leur importance dans le récit que par leur exemplarité formelle : au terme de l'analyse, devrait se faire jour la structure du rapport spatial propre au personnage adolescent mis en texte par Sartre.

Philippe ne reste jamais longtemps en place dans *Le Sursis*. À l'image de ce récit romanesque en mouvement, qui change constamment de focalisation narrative et de

localisation, il joue à cache-cache dans la capitale avec ses parents et ceux qu'ils ont mandatés pour le retrouver. La famille du jeune garçon interroge l'homme qui serait le dernier à l'avoir vu, le journaliste Pitteaux. Celui-ci tente de se dégager de toute responsabilité quant aux agissements du fugueur en expliquant son escapade par son impétuosité juvénile : « Vous connaissez Philippe, il agit par coups de tête. Je suis persuadé qu'il ne savait pas hier soir ce qu'il ferait ce matin. » (p. 860) Pister ses allées et venues au fil de ses apparitions dans la trame narrative montre toutefois que sa fugue ne peut être ainsi réduite à une simple révolte improvisée. Il s'agit en fait d'un cheminement malaisé, jonché d'obstacles et d'erreurs, vers une vie adulte libre qui paraît inatteignable, tant sont profondément empreints en Philippe les stigmates de son enfance nantie. Au moment où des violations de frontières sont à la veille de faire éclater la Seconde Guerre mondiale, l'adolescent essaie de franchir la distance le séparant des autres, de se dégager du cadre imposé par son milieu oppressant².

S'appliquer à dépasser les limites, c'est le propre de l'adolescence, écrit-on dans tous les ouvrages hébélogiques de la première moitié du XX^e siècle. Pitteaux reconduit un poncif en imputant le comportement impulsif de Philippe à l'état dans lequel il se trouve : la suractivité de ses hormones et le développement saccadé de sa personnalité concourraient à la perte de ses repères. Les textes des spécialistes, depuis le

² Le lien entre l'événement historique et l'anecdote personnelle est alimenté tout au long du roman. La narration tire souvent profit des termes polysémiques pour favoriser les rapprochements, lesquels ne sont pas toujours évidents en eux-mêmes : par exemple, alors que la prostituée avec laquelle il s'est retrouvé après une nuit trop arrosée s'apprête à dépuceler Philippe, plus ou moins contre son gré, Daladier annonce : « Si les frontières tchèques sont violées, la France tiendra ses engagements. » (p. 1004)

tournant du siècle jusqu'à l'entre-deux-guerres, caractérisent tant le corps que l'esprit de l'adolescent par l'inachèvement et le brouillage des frontières entre les traits qui le définissent : le « néo-pubère », affirme la doxa scientifique de l'époque, présente souvent un physique androgyne et une personnalité bipolaire³. À en croire les tenants de cette opinion reçue, les jeunes gens des deux sexes exploreraient tour à tour des extrêmes émotifs, parfois dans un balancement si rapide qu'eux-mêmes s'en verraient déstabilisés. De nombreux débats entre les criminologues et les psychologues visent à déterminer où se situe la ligne de partage entre ce qui demeure dans la normalité et ce qui constitue la délinquance ou la folie des jeunes. Suivant les uns et les autres, cette instabilité affecterait le rapport des adolescents aux autres et à leur environnement. Frustrés par les bornes morales que leur fixent leurs parents ou diverses figures d'autorité, ils outrepasseraient volontiers les interdictions dans le dessein d'en éprouver la valeur⁴. Ce

³ Tous les travaux sur le sujet listent les oxymores qui informent l'identité adolescente : Stanley Hall, dans sa somme de plusieurs milliers de pages, *Adolescence* (1904), en impose douze, inventaire classique que d'autres chercheurs complètent par la suite. En France, Pierre Mendousse les reprend pour y ajouter les siens : « 1. L'adolescent passe par des alternances de suractivité et d'épuisement [...]. 2. Il est porté au fou rire, [...] mais manifeste aussi une aptitude croissante à la souffrance, à la crainte de la mort, aux pleurs sans cause, ou pour des causes imaginaires, etc. » (1963 [1909], p. 198)

⁴ Les témoignages d'adolescents parus en 1926 dans le numéro spécial des *Cahiers du mois* sur la jeunesse sont en ce sens fort révélateurs : « Je suis incapable de me donner des limites, de concentrer mon effort, car je n'ai aucune certitude », avoue l'un ; « [il faut] prendre connaissance de nous-mêmes, éprouver nos possibilités et nos limites », affirme un autre (p. 35 et 69). François Mauriac, dans son essai sur *Le Jeune Homme* publié la même année, prend presque toujours parti pour son sujet contre ceux qui voudraient le bâillonner et regrette ce moment où l'horizon lui paraissait ouvert sur l'infini : « Avancer en âge, [...] c'est connaître les limites et s'y résigner. » (p. 15)

faisant, ils mettraient à l'épreuve non seulement leur entourage, mais ils se testeraient eux-mêmes, ils mesureraient l'extension de leurs qualités et de leur volonté. Le roman de Sartre travaille ces stéréotypes associés à l'adolescence, puisque Philippe est doté d'un corps de « fille » (p. 419) et oscille souvent entre des idées opposées. Néanmoins, la mise en texte de sa crise existentielle fait éclater le cliché en une série de représentations complexes et conflictuelles, lesquelles élucident certains aspects substantiels de la *semiosis sociale* des années précédant la Seconde Guerre mondiale lorsqu'elles sont étudiées d'un point de vue sociocritique.

Dépasser les limites est pour le protagoniste du *Sursis* un acte politique qui prend forme dans l'espace urbain : quitter son chez-soi douillet pour se forcer à pénétrer dans les lieux les plus éloignés de la sphère d'influence de la haute bourgeoisie parisienne dont il est issu chamboule tout son être et l'amène à reconsidérer sa place dans la société. Loin d'être floues pour le jeune Grésigne qui ne voit qu'elles, les frontières acquièrent dans le récit une densité matérielle : ce sont les murs, les portes et les fenêtres qui bloquent ou ménagent les transitions d'un espace à l'autre. Ces dernières ne se font pourtant pas sans heurts, au point de constituer un motif essentiel, quoique peu étudié, de la poétique romanesque sartrienne : le passage d'un seuil. Le narrateur décrit presque systématiquement les entrées et les sorties de son personnage dans les nombreux lieux qu'il visite pendant sa fugue. Mieux encore, la narration s'étend longuement sur chaque geste qui le conduit à l'ouverture d'une porte, opération toujours laborieuse pour lui. Le passage problématique des seuils qui se multiplient dans les déroutes de Philippe traduit spatialement la peine qu'a l'adolescent de l'entre-deux-guerres non tant à s'émanciper de son enfance

qu'à s'extraire de la case dans laquelle la société le confine. Il lui faut circuler entre les classes sociales pour s'épanouir pleinement.

S'ouvrir des portes

Philippe n'a pourtant pas mal entrepris son extirpation du cocon familial en parvenant à infiltrer le petit milieu d'une revue antimilitariste. C'est là un pied de nez tout baudelairien à son beau-père, le général Lacaze, et non Aupick. Le garçon apparaît pour la première fois dans le cycle romanesque des *Chemins de la liberté* le vendredi 23 septembre 1938, à la porte du bureau de Pitteaux, directeur du *Pacifiste*. Pour mieux comprendre cette scène, il importe de connaître la nature de la relation qui unit les deux personnages, laquelle est dévoilée peu à peu au cours du roman, au fil d'éclats de souvenirs obsédant l'adolescent. Celui-ci rencontre le journaliste lors de la publication d'un poème dans sa revue. Il s'entiche de lui et le vénère comme son maître. Ce dernier veut profiter de la situation et s'offrir le jouvenceau qui se pâme devant lui, mais Philippe prend peur et s'arrête au seuil de la pédérastie : « Au dernier moment, le même avait eu la frousse. » (p. 784) Il recule devant les attouchements de plus en plus précis de son mentor. Lorsque celui-ci le confronte au sujet de sa réaction effarouchée, le jeune Grésigne se justifie : « Je n'ai pas la frousse, je ne *peux* pas. / – Tu ne peux pas, Philippe? Tu ne peux pas? » (p. 886) Par les italiques et la répétition du verbe de puissance, ce dialogue initial pointe l'endroit exact où le bât blesse pour Philippe : la fracture entre sa volonté et sa capacité.

Cette union sexuelle inaboutie donne le branle à une série de blocages qui surviennent au moment où Philippe s'apprête à faire une nouvelle action, qu'il s'agisse d'entrer dans un café ou de sortir dans les rues pour crier à la foule sa haine de la guerre. Peu importe la teneur de l'action qu'il doit accomplir, il se heurte toujours à la barrière qui sépare le rêve – la manière dont il s' imagine être et agir – de la réalité – ce qu'il fait vraiment lorsqu'il subit les conséquences de ses plans hardis. Rêveur invétéré, il arrive rarement à faire le pas nécessaire pour passer à la réalisation des actes mentalement projetés. À tout coup, son corps fait marche arrière avant même qu'il ne puisse réfléchir; à tout coup, il arrête et recule, comme c'est le cas lors de sa dernière entrevue avec Pitteaux.

À cette occasion, Philippe touche concrètement le point extrême de son admiration et de son affection pour l'homme de lettres : « Il s'était rencogné contre le mur. » (p. 886) Une première fois, suivie de maintes reprises au cours de son aventure hors du nid familial, l'adolescent se fait « pouss[er] à bout » (p. 785, 864), jusqu'à ce qu'il palpe la limite de son être. Pressé à la jonction des deux parois perpendiculaires de la pièce, ébranlé par le choc des deux aspects de sa personnalité – son ambition et sa pusillanimité –, il fige contre le mur contre lequel il s'appuie⁵. L'image du mur revient constamment dans

⁵ Les textes des spécialistes de la psychologie adolescente, des fondateurs de la discipline aux plus récents chercheurs, emploient couramment la métaphore du mur pour exprimer le blocage et la frustration qui en découle. Nombre d'entre eux considèrent toutefois la rencontre de la limite comme une expérience structurante pour le jeune sujet, qui la cherche « bien souvent [...] comme un point contre lequel s'adosser » (Marty, 2003, p. 62). Cela dit, c'est aussi une métaphore récurrente dans l'œuvre de l'auteur du recueil *Le Mur*. Une revue intertextuelle de l'usage que fait Sartre de cette image contribuerait à la meilleure connaissance de sa poétique.

les péripéties de Philippe. Elle symbolise, d'une part, sa réticence aux rapprochements physiques, qui agit comme une barrière contre laquelle il se cogne sans jamais la surmonter, et d'autre part, la fermeté qui lui fait tant défaut et qu'il cherche donc à l'extérieur de lui-même pour se réfugier dans son ombre. Ainsi immobilisé dans un coin du bureau de celui dont il voulait se faire un allié, il ne sait comment se tirer de cette impasse. Pitteaux se charge lui-même de le repousser hors de la pièce : « Adieu, Philippe, va-t'en. Je n'aime pas les froussards. » (p. 886) Parvenu à s'immiscer en un lieu à force de patientes manigances, le jeune garçon s'en fait rapidement jeter comme un indésirable.

Après l'assaut de Pitteaux, l'adolescent le harcèle pour conserver malgré tout son amitié. Face à l'inexorable porte close qui l'accueille durement lors de sa visite suivante, il doit puiser dans ses ressources pour rejoindre le journaliste. Philippe se considère lui-même comme un « poète d'avenir » (p. 894); il s'est après tout introduit au *Pacifiste* grâce à une de ses œuvres (p. 861). Sachant que son maître ne peut plus tolérer sa personne, il l'atteint par des messages qu'il griffonne. Il traverse donc la cloison qui le sépare du directeur au moyen de l'écriture. Elle permet le contournement lâche de l'interdiction dont celui-ci l'a frappé :

cette sale petite écriture irrégulière, pointue, avec des ratures et des taches, il venait, il attendait des heures entières, je l'entendais marcher de long en large, il repartait en laissant n'importe où, par terre, sur une chaise, sous la porte, des petits bouts de papier froissés, couverts de ses pattes de mouche [...].
(p. 859)

Les lettres que forme Philippe sont sa synecdoque : l'inadéquation entre le pronom masculin « il » et le sujet

scriptural féminin qui le précède, « cette sale petite écriture », signale l'association mentale que le journaliste établit entre eux. La calligraphie de la « sale petite lope » (p.890) mérite d'ailleurs les mêmes épithètes négatives que celles dont l'affublent tous ceux qui croisent son chemin⁶. Comme l'insecte aux traces duquel sont comparés ses gribouillis, Philippe dégoûte, colle et importune. Comme les lignes qu'il tire, il est maigre et inconstant, toujours en train de corriger ses brusques contorsions; à l'écrit comme dans la vie, l'adolescent recule et rature.

Entrer en scène

La séquence des attermoissements de Philippe autour du seuil se produit semblablement dans la scène par laquelle il fait sa pénible entrée dans *Le Sursis*, qui se déroule elle aussi au siège du *Pacifiste*, quelque temps après l'épisode. Il se débat avec lui-même dans l'antichambre où travaille Irène, la secrétaire. Il n'ose entrer chez le directeur ni se résoudre à partir sans l'avoir vu, pratiquement enfermé par la force de son indécision : « Le gosse se promenait comme un fauve dans le petit bureau. » (p. 783) Cette situation illustre bien sa condition, qui précède de longtemps sa fugue : comme beaucoup d'adolescents romanesques, il a grandi captif d'une famille étouffante, au sein d'un univers bourgeois refusant presque toute liberté à ses jeunes membres. La métaphore animale peut paraître convenue, mais elle initie une suite de renvois à la domestication dont s'affranchit le jeune garçon par son départ

⁶ Sur le même canevas d'injure, on l'appelle aussi « sale petit gosse » (p. 986) et « petit salaud » (p. 903 et 992).

inopiné du foyer Lacaze⁷. Le texte dépeint le fugueur comme une bête sauvage continuellement « traquée », d'abord par ses proches et leurs employés qui veulent le retrouver, ensuite par des inconnus qui, croit-il, cherchent à lui faire du mal, et enfin par les démons qui se démènent en lui.

Irène s'indigne de le voir se tourmenter ainsi : « “Que d'histoires! Vous voulez le voir? Eh bien il est là, derrière la porte; vous n'avez qu'à entrer et vous le verrez. / Parfaitement!” dit Philippe. Il fit un pas en avant et s'arrêta. » (p. 783) Franchir le seuil de cette porte, qui paraît pour la jeune femme une action des plus anodines, s'annonce bien éprouvant pour le garçon qui achoppe à un obstacle autrement imposant qu'un simple huis clos. Il bat en retraite après cette première déconvenue et envoie Irène l'annoncer, conformément à l'usage dans les salons mondains qu'il a fréquentés et dont il a intériorisé les convenances, qu'il applique malgré lui en toute circonstance incommode : « Dites-lui que je suis à la veille de prendre une décision capitale. » (p. 784) Perpétuellement sur le point d'agir, l'adolescent inassouvi par son présent vit dans la projection de ce qu'il se promet de faire, et donc d'être, selon sa logique d'« homme d'action ». La secrétaire n'a cure de l'irrespect du procédé et s'exécute, pour se débarrasser de l'encombrant garçon. Elle n'a quant à elle aucun problème à

⁷ Des personnages usent de ce parallèle animalier pour décrire Philippe, particulièrement Daniel, qu'il rencontre dans le tome suivant, au cœur d'un Paris déserté après la défaite contre l'Allemagne. Le pédéraste manipulateur voit clair dans le jeu de l'adolescent dès le premier regard qu'il pose sur lui : il devine, sous ses dehors déterminés et provocateurs, un enfant infiniment soumis aux règlements qu'on lui a fermement gravés dans l'esprit : « Tu as déjà connu le mors, petit cheval; quelqu'un m'a rendu le service de commencer le dressage » (p. 1262); « Tu marches à quatre pattes, le général te monte, il te fait caracoler comme une jument. » (p. 1272)

pénétrer dans le bureau : « Elle poussa la porte et entra sans frapper. » (p. 784) L'ordre donné par le suffisant Philippe a pour objectif d'installer un rapport hiérarchique entre lui et celle qu'il juge inférieure. C'est la parade habituelle de ce garnement insécurisé, dont l'instinct est d'en rajouter dans les formes pour tenter d'asseoir son autorité en situation intimidante. Cette attitude masque maladroitement le rapport inverse qu'il entretient avec tous les préposés qui occupent les postes d'intermédiaires entre lui et ce ou ceux qu'il souhaite atteindre : Philippe a en fait besoin de ces passeurs. Irène, qui lit au travers des arguties du « petit lâche » (p. 785 et 886), se sert en interrogeant Pitteaux d'une expression commune, laquelle montre toutefois que la jeune femme saisit très bien quel rôle elle joue dans le drame que son requérant s' imagine vivre : « Ça vous gênerait que je vous le passe une minute ? » (p. 784)

Une fois de plus, alors qu'il se dirige vers la porte, l'approche du seuil le paralyse : « Le gosse se précipita, mais, sur le seuil du bureau, il s'arrêta religieusement et elle dut le pousser pour le faire entrer. Elle ferma la porte sur lui [...]. » (p. 784) L'adolescent vraisemblablement athée ne vit pas de « crise religieuse », comme tant de ses compères des années 1920, mais il vénère avec une ferveur mystique l'homme qui lui a ouvert le monde des lettres⁸. Comme en plusieurs autres endroits, il doit se faire littéralement « pousser » pour traverser

⁸ D'autres auteurs contemporains racontent de semblables rapports idolâtres : l'adolescente dépeinte par Simone de Beauvoir dans la nouvelle « Marguerite » fait de Denis, qui l'a introduite dans le monde interlope de Montparnasse, rien de moins que son guide spirituel : « [...] j'allais là comme jadis j'allais à la messe, avec la même ferveur, j'avais à peine changé de Dieu. » (Beauvoir, 1979, p. 212)

le pas de la porte, malgré l'introduction de la secrétaire qui devait faciliter son passage. Rendu de l'autre côté, il se trouve à nouveau « enfermé »; ses déplacements le conduisent toujours d'un local clos à l'autre, sans espoir de libération. Il y reste peu de temps. Chaque fois qu'il force une serrure mentale pour enfin sortir de son hésitation et passer à l'acte ou qu'un passeur le « pousse » hors des limites de sa zone de confort vers un lieu inconnu, il s'en fait aussitôt re-pousser avec brutalité : « La porte s'ouvrit et se referma avec fracas. Philippe était devant elle. Il avait pleuré. » (p. 785) Même en sens contraire, le passage du seuil est problématique pour lui.

Porter à faux

Le lendemain, Philippe reprend sa course dans Paris, allant jusqu'à en dépasser la frontière et en aborder la banlieue. Il se rend cette fois chez un faussaire dans le but d'obtenir un passeport qui lui permettra de gagner l'Espagne et de rejoindre les républicains. La description du lieu, doublement « clos », laisse deviner les obstacles que l'adolescent a dû vaincre pour y entrer : « Volets clos, fenêtres closes, ça sentait la punaise et le formol. » (p. 883) L'humidité, dont les exhalations lui soulèvent le cœur, augmente l'impression de renfermé que lui donne cet espace où il s'est apparemment faufilé en catimini, car il s'est depuis fait « complètement oublier » (p. 883) par l'artisan. Il doit manifester sa présence au vieil homme qui l'ignore ostensiblement; son entrée en matière constitue dans ce contexte le véritable passage du seuil. Il nécessite à nouveau le concours d'un passeur, cette fois transmué en mot de passe : « C'est Pitteaux qui vous envoie? / C'est la troisième fois que vous me le demandez, c'est Pitteaux qui m'a envoyé, dit Philippe

avec aplomb. » (p. 884) Mentir ne gêne aucunement le jeune garçon qui s'apprête à commander de faux papiers; la feinte est le passe-partout des faibles.

L'obligation de répéter par trois fois son sésame pour que le faussaire accepte de forger le sauf-conduit en dépit de l'air enfantin qu'affiche cet « envoyé » qu'il reçoit chez lui signale une traversée de frontière difficile en perspective. Les douaniers peuvent se laisser berner par le document truqué, mais ne se tromperont pas sur l'apparence de son détenteur : « S'ils vous prennent pour un Espagnol, vous aurez de la chance, avec vos cheveux filasse. » (p. 883) L'aspect extérieur de Philippe dénonce toujours son identité réelle, l'empêche de ruser avec les autres comme il le voudrait : lui seul s'illusionne face à son image dans le miroir. Une part de lui doit en être consciente malgré tout, car il ne se sent exister que sous le regard des autres, se découvre à leur contact, et s'étonne⁹ : « Elle était revenue ici la transparente insignifiance de la veille, quand je passais à travers leurs regards, quand j'étais une vitre cahotante sur le dos d'un vitrier et que je passais à travers le soleil. » (p. 884) Chez le contrefacteur, l'adolescent qui se croyait doté depuis sa fugue de la « solidité » (p. 883) permettant au mur de résister aux avanies de la vie se rend compte qu'il n'est que fragile glace, à la fois miroir et vitrine, en

⁹ De très nombreux travaux ont été publiés sur la question du regard chez Sartre depuis qu'il a mis la table théorique avec sa description phénoménologique dans *L'Être et le Néant*, en 1943, où il élabore notamment le concept du « pour-autrui », lequel s'applique bien au cas de Philippe Grésigne. Si les extraits cités dans le cadre de la présente étude apportent incontestablement de l'eau au moulin de ceux qui ont fait de cet aspect de l'œuvre sartrienne l'objet de leurs analyses, le texte du *Sursis* n'est ici considéré que du point de vue spatial dans le but de mieux comprendre le motif du seuil.

proie aux « plaisanteries nerveuses » que son destin peut faire au « mauvais vitrier » sur lequel il tient en équilibre précaire. Les billets qu'il brandit sous les yeux du vieux ne suffisent pas à retenir son attention (p. 884). Comme Philippe le désire si fort, il est regardé par son interlocuteur, mais percé à jour au premier coup d'œil et immédiatement négligé; lui qui franchit si malaisément les portes se fait aussitôt « traverser » par quiconque pose les yeux sur sa personne, comme s'il n'y avait aucune démarcation entre son extériorité et son intériorité. Pire encore, même « transparent », il embarrasse ceux qui se trouvent en sa compagnie : sa requête sitôt entendue, le faussaire le chasse hors de chez lui : « Allez, file, tu reviendras demain matin. [...] Allez, file. » (p. 885)

Congédié de la tanière du faussaire, Philippe amorce, avec sa descente de l'escalier, une dégringolade sociale sans précédent pour lui : « Il prit sa mallette, referma la porte et descendit l'escalier. Ses larmes jaillirent sur le palier du troisième [...]. Le vieux manant là-haut le prenait pour un lâche, son mépris le poursuivait comme un regard. » (p. 885) Il répond par des pleurs amers à l'inversion de la hiérarchie sociale traditionnelle et des valeurs selon lesquelles il a été élevé. Le jeune héritier sans méfiance a dénoncé son inexpérience en lançant son argent au visage de l'artisan, qui, en retour, lui a donné une leçon de vie : « tu viens chez moi, tu ne m'as jamais vu, tu sors tes fafiots et tu les poses sur la table, c'est un coup à te faire assassiner. » (p. 885) L'homme d'expérience tient dès lors le haut du pavé dans les négociations pendant lesquelles il tutoie son inférieur. Son rehaussement moral se traduit dans l'espace : il vit tout en haut du bâtiment tandis que Philippe coule de l'appartement vers la porte cochère. Il rejoue alors en esprit sa chute initiale du nid familial : « C'était hier. [U]n roc est

tombé derrière moi sur la route et l'a défoncée, je ne peux plus revenir sur mes pas. [...] Mais quand, *quand* ça s'est-il produit? J'ai pris ma mallette, j'ai ouvert doucement la porte, j'ai descendu l'escalier... » (p. 894) Depuis, son chemin va toujours descendant. C'est une fuite en avant sans fin pour ce gamin par tous « poussé à bout », culbuté vers le bout, vers l'abîme de la déchéance sociale.

Sa tristesse et sa crainte augmentent à mesure que baissent les degrés des marches, peut-être parce qu'il pressent le malheur qui le guette de l'autre côté de la porte au bas de l'immeuble. Pour se ressaisir, il tente encore de poser en grand « seigneur » (p. 895) injustement bafoué. Il reprend à son compte le « mépris » qu'il sent susciter chez le vieil homme par le biais d'une formule historiquement datée, « manant » (p. 895-896), qu'il emploie constamment pour dévaluer les individus qui l'ont humilié. Il renverse de même le rapport qui le lie au faussaire. Philippe ressasse leur malheureuse entrevue, incapable de se dégager de l'emprise qu'exerce sur lui son antagoniste, mais prétend pour lui-même que c'est au contraire l'autre qui lui demeure attaché, qui le « poursuit » de son regard. L'adolescent ne peut concevoir qu'on l'oublie aussitôt qu'il est hors de vue, que tous ne tirent pas comme lui de chaque rencontre de nouvelles raisons pour alimenter un ressentiment généralisé. Il croit tout le monde rivé comme lui au passé, lequel peut toujours être réinterprété sous un angle différent et positif, même lorsqu'il comporte des souvenirs douloureux ou mortifiants. Dans cette mesure, il est aussi malléable que le futur, que Philippe peut rêver à son gré. Il préfère pour cela le passé et le futur au présent, sur lequel sa mauvaise foi a moins de prise.

Avant même de tendre la tête hors du portail, il frémit de s'y retrouver. Il transpose l'inquiétude d'être poursuivi par le dédain du faussaire à celle, plus diffuse, de l'être par la faune de la ceinture rouge : « Dehors la nuit, la nuit écœurante et tiède avec ses monstres; les pas qui sonnent longtemps derrière vous sans qu'on ose retourner la tête, la nuit, à Saint-Ouen; le quartier n'est pas sûr. » (p.885) Appelé par son projet à explorer la périphérie de Paris, il outrepassa par la même occasion la limite du jour. Il insiste sur ce dépassement dans le délire paranoïaque qui réunit ses terreurs frontalières : il répète par trois fois le mot « nuit » comme il frapperait trois fois le sol pour annoncer le soulèvement du rideau sur le spectacle de sa fugue, qui commence réellement à ce moment où devient irréfutable l'impossibilité de rentrer embrasser « les joues parfumées » (p.894) de sa mère avant de dormir. Il frissonne d'effroi à l'idée des créatures nocturnes qui l'attendent de l'autre côté de la porte, comme l'enfant lorgnant celle, entrouverte, du placard de sa chambre. Puis, comme on se jette dans la gueule du loup, il brusque sa descente, plus que jamais chute vers l'inconnu : « Philippe se hâta de descendre les dernières marches. "Porte s'il vous plaît." La porte bailla sur une grisaille trouble et tiède. Philippe plongea dans cette eau de vaisselle. » (p.885-886) Sa traversée du seuil, une fois de plus décrite en détail, s'accomplit une fois de plus grâce à un passeur, le concierge, qui déverrouille pour lui la serrure du panneau le protégeant encore de la banlieue nocturne. L'entrebâillement de la porte, aussi franche que celui qui s'y glisse, révèle un horizon indéfini. Le texte le qualifie de « tiède » une seconde fois, afin de bien marquer que ce lieu frontière où s'avance l'adolescent, « gosse » qui s'efforce de faire l'adulte, est

à l'image de sa situation incertaine; tout concourt à souligner cet entre-deux.

De la même manière qu'il s'est précipité entre les derniers paliers, Philippe « plonge » la tête première hors du vestibule. Tout en illustrant le mouvement descendant et rapide que prennent la plupart des déplacements du fugueur, ce terme, par un jeu sur le double sens que met en lumière l'allusion à l'« eau de vaisselle », accentue son rabaissement social : comme celui qui fait la plonge occupe le dernier rang dans la hiérarchie de la cuisine et côtoie toute la journée la saleté, le jeune garçon se dégrade et se souille par ses mensonges et ses tentatives de corruption. Car c'est bien là le motif de sa misère morale plutôt que le contact des « inférieurs », dont ce « manant » qu'il traite à part lui-même de « sale vieux » (p. 886). Cette insulte fait pendant au surnom mi-affectueux mi-offensant que le faussaire lui a donné pendant leur confrontation : « pauvre petit morpion » (p. 885), parasite encore plus dégoûtant qu'une mouche. La saloperie règne autour de l'adolescent, soit, mais n'émane pas des sources qu'il imagine.

Déjouer les cerbères

Hors l'immeuble, « Philippe press[e] le pas. [...] Il cour[t] presque et son cœur [bat] plus vite. » (p. 886) Il détaille toujours des lieux où il voudrait s'incruster, sans juste milieu entre le galop du gibier rabattu et la crispation prolongée. Il entreprend de se trouver un gîte passager, ce qui s'avère une tâche ardue compte tenu de son inhibition systématique au moment des transitions entre l'intérieur et l'extérieur : « Un crevé de lumière, sur sa droite, un hôtel. Le garçon se tenait sur le seuil;

[...] Philippe ralentit sa marche mais il fit un pas de trop, il dépassa la porte, le garçon devait loucher dans son dos à présent; décemment, il ne pouvait plus revenir sur ses pas. » (p. 886) Il avise du premier coup d'œil un potentiel passeur, mais il ne sait comment l'aborder et double l'entrée qu'il cherchait à gagner avant d'avoir trouvé la manière adéquate. Cette bévue découle en partie de son rapport à l'espace, surtout celui qu'occupent les autres : la distance, manifestation physique de sa méfiance, lui est naturelle, mais il s'évertue constamment à se rapprocher de ce ou de ceux qui l'intéresse(nt). L'ardeur avec laquelle il s'élance l'entraîne souvent trop loin et, ce faisant, creuse davantage le fossé qui le sépare de ce(ux) qu'il aimerait rejoindre. Dans le cas présent, il est aussi poussé vers l'avant par la correction morale qui lui a été inculquée dès son plus jeune âge, par la « décence ». Elle fonde chez Philippe la base d'un code d'honneur malléable qu'il invoque souvent comme justification pour s'enfoncer dans ses erreurs et ses lâchetés. Ainsi, dans les premières heures de sa fugue, il n'a de cesse de se montrer choqué par l'attitude grossière des autres, il est prompt à se vexer de leur irrespect des convenances sociales, mais il désire en même temps éviter l'esclandre à tout prix, même à celui de baisser honteusement la tête devant l'affront.

Il lutte contre le tourment que lui causent ses défections vis-à-vis de l'image qu'il se fait de lui-même par la réinterprétation imaginaire de ces situations avilissantes. Comme il a déjà mis à profit la littérature pour contourner les obstacles qui l'écartaient de Pitteaux, il se conforte grâce à l'écriture mentale de titres glorifiant les divers chapitres de son épopée hors des jupes maternelles, manière de narrativiser sa vie qui l'élève au rang du mythe. Son face-à-face avec le garçon

de l'hôtel se traduit ainsi en « Le sommelier louche ou le duel des Cyclopes ». Lorsqu'il est question de l'adolescent équivoque dans *Le Sursis*, les mots tendent à prendre un double sens, comme si la duplicité de sa nature, exacerbée par rapport à celle des autres jeunes de son âge dans le roman, contaminait le texte. Le verbe « louche », utilisé pour la seconde fois dans cet extrait, penche vers l'adjectif; le défaut physique du « sommelier », remarqué au passage, se mue en un trait psychologique qui signale son appartenance possible au milieu interlope. Philippe lui attribue gratuitement un emploi lié à la consommation d'alcool, dont il ignore tout sinon que ceux pour qui c'est une habitude sont inquiétants, d'où sa prestesse à s'écarter du repère d'alcooliques sur lequel l'homme veille. La défense que développe le garçon pour excuser son réflexe craintif va plus loin encore dans les enchaînements paranoïaques. Elle métamorphose l'employé prenant le frais en Cyclope; le potentiel passeur, en un redoutable gardien, assimilable à celui qui rend terrifiante sinon impossible la traversée du seuil de la grotte où Ulysse est captif.

Le jeune bourgeois à l'esprit agile – en cela digne héritier du héros grec – poursuit sa route jusqu'à ce qu'elle croise l'hôtel Concarneau. Le nom de cette maison désigne une commune bretonne tout au bout de la France. Il marque l'étendue de la distance psychologique qui sépare le petit Parisien paniqué du lieu marginal qu'il découvre sous ses atours nocturnes peu amènes : Philippe pourrait tout aussi bien se trouver à des kilomètres de chez lui, tant il s'y sent étranger. Cette auberge providentielle est malheureusement sise de l'autre côté de la rue sur laquelle il évolue depuis sa sortie de chez le faussaire. Dans le Saint-Ouen inconnu et hostile où l'adolescent erre, une simple chaussée équivaut à une frontière dont le

franchissement ne va pas de soi : « Est-ce que j'y vais? Et s'ils me demandaient mes papiers? » (p. 886) Son hésitation et, surtout, son effarouchement à l'idée de se voir interrogé sur son identité, dans ce contexte où il est encore dans son bon droit, font à nouveau pressentir l'échec de son grand projet d'émigration illégale en Espagne. Déjà, il renonce à l'entreprise hardie que constitue le changement de trottoir : « Il n'osa pas traverser, il reprit sa marche sur le même trottoir. » (p. 886)

Dans la rue noire de la banlieue, encore une fois, l'adolescent pique vers l'abîme : « Philippe plongea brusquement et se mit à courir. » (p. 890) Il s'arrête à l'« hôtel du Canada », notation onomastique elle aussi révélatrice : après avoir touché les confins de la France, il aboutit de l'autre côté de l'Océan, pour de bon exilé de chez lui. Il s'engouffre dans le hall et s'avance précautionneusement vers le bureau d'inscription : « Il resserra le nœud de sa cravate et entra dans l'hôtel à pas mesurés. » (p. 890) Même après son grand trouble et dans l'appréhension des déboires qu'il essuiera sitôt passé ce nouveau seuil, il ne se départit point de son souci de l'apparence. Par ce geste anodin, il augmente sa constriction physique déjà si forte qu'elle l'empêche de s'exprimer clairement. Partant, il se ferme davantage au monde extérieur.

Il rencontre heureusement un passeur complaisant en la figure du garçon d'hôtel. Ce dernier l'accueille néanmoins de façon ambiguë : « Étouffait-il un bâillement ou un rire? "Parce que je suis bien habillé, pensa Philippe avec colère. Ils s'arrêtent tous aux habits, le reste, ils ne le voient pas." » (p. 892) Hypersensible au regard que portent les autres sur sa digne personne, il est toutefois inapte à y lire quoi que ce soit de différent de ce qu'il lit en lui-même : il projette sur eux sa

monomanie vestimentaire. Il juge railleuse la façon dont le garçon le dévisage, ce qui déchaîne sa « colère », dans ce mouvement à la fois défensif et attaquant qui lui est propre. Son opposant, inconscient de l'affrontement en cours, lui demande de remplir une « petite fiche » (p. 892) d'inscription. Comme l'épithète diminutive qui précède le substantif l'indique, ce document n'a pas le même poids que les papiers officiels que Philippe redoutait de se faire exiger. À l'inverse, avec cette forme d'inscription, il lui est possible d'utiliser l'écriture, qu'il sait bien manier, pour parvenir à ses fins. À l'instar des petits papiers qu'il glissait sous la porte du bureau de Pitteaux pour l'atteindre malgré sa porte close, le mensonge scriptural lui permet de franchir sans trop de difficulté une frontière entre l'extérieur et l'intérieur : « Il écrivit d'une main ferme : Isidore Ducasse. / Voyageur de commerce. » (p. 892) Son imposture, doublement littéraire puisqu'elle est le fruit de son imagination et l'identifie à un poète qu'il adore, est aussi doublement fallacieuse puisqu'il assigne à l'auteur des *Chants de Maldoror* une profession qui n'est non seulement pas la sienne, mais dont la description de tâche – franchir des seuils pour introduire des produits dans les domiciles d'inconnus – suppose l'aplomb et l'entregent qui font cruellement défaut à Philippe lui-même.

Sa forfanterie fonctionne. Comme elle s'ajoute au fait qu'il s'adresse à un inférieur selon une hiérarchie solidement établie par des siècles de service hôtelier, elle lui donne le courage de commander au préposé de le guider jusqu'à sa chambre : « "Conduisez-moi", dit-il au garçon en le regardant dans les yeux. [...] Le garçon décrocha une grosse clé au tableau et ils montèrent, l'un derrière l'autre. [...] "Et voilà", dit le garçon en mettant la clé dans une serrure. [...] "C'est dix francs. Je vous demanderai de me régler tout de suite." Philippe lui tendit vingt

francs : “Gardez tout.” » (p. 892) Philippe a beau tenir les cordons de la bourse et jouer les nababs en doublant le salaire demandé, il n’a jamais la clé en main; les clés ne s’achètent pas comme les passeurs. La seule qu’il possède et dont il puisse user sans restriction est celle de la demeure Lacaze : « mettre la clé dans la serrure, comme tous les dimanches, accrocher son chapeau à la troisième patère, arranger son nœud de cravate devant la glace de l’antichambre, pousser la porte du salon en criant : “Me voilà.” » (p. 919) Pourtant, malgré le confort de sa routine intimement liée à cet intérieur lui renvoyant toujours un reflet satisfaisant de lui-même, il a dû quitter ce lieu « étouffant » (p. 919). Son ambition déborde la simple reproduction du mode de vie bourgeois pour laquelle il a été formé. En attendant de devenir l’adulte qu’il souhaite être, il est impuissant : faux passeport de contrefacteur ou passe-partout de garçon d’hôtel, d’une manière ou d’une autre ce sont toujours les autres qui détiennent les clés et qui disposent des seuils comme ils le veulent.

Briser l’isolement

Le jeune garçon, laissé à lui-même dans sa chambre d’hôtel, se conduit ambigument dans cette portion d’intérieur qu’il s’est appropriée pour la nuit. Son premier réflexe est de s’y séquestrer du mieux qu’il peut tant est grande sa peur de l’intrusion : « Philippe prêta l’oreille un moment. Quand il cessa d’entendre le bruit flasque des savates sur les marches, il donna deux tours de clé à la serrure, poussa la targette et porta la table contre la porte. » (p. 893) Il regrette immédiatement l’isolement dans lequel il s’est volontairement confiné : « Il regardait la mallette, il regardait le mur et il pensait : “À quoi bon? à quoi

bon s'empêcher de mourir puisque ce mur existe là, en face de moi, avec ses couleurs immondes et triomphales?" » (p. 893) Sa position dans ce « garni » (p. 892) illustre sa situation existentielle. Les portes, surtout lorsqu'elles sont munies de passeurs achetales, lui permettent de se déplacer d'un espace à l'autre, mais toujours un mur s'élève entre lui et les autres, dense d'au moins quatre épaisseurs : les vêtements, la posture, le regard, la voix. Il doit les abattre successivement pour percer la paroi compacte qui l'exile.

Quand il parvient, au terme de sa fugue – lequel coïncide avec la fin du *Sursis* –, à ouvrir une brèche dans la façade des apparences, il prend peur devant l'horizon des possibles qui se déploie devant lui. La bête traquée, enfin affranchie, se cabre devant sa liberté. Plutôt que de filer en Espagne, Philippe se rend à la police, sous le prétexte infondé de sa désertion. Dans sa geôle, il retrouve l'aisance et l'amplitude de sa pensée après une grande effervescence paranoïaque. Il réfléchit posément à sa relation aux autres et à sa façon d'occuper l'espace public. La narration conclut : « Les rues, les maisons, les wagons, le commissariat : un monde plein à craquer, le monde des hommes, Philippe ne pouvait pas y entrer. Il resterait toute sa vie dans une cellule comme celle-ci, le terrier que les hommes réservent à ceux dont ils n'ont pas voulu. » (p. 1115) Surnuméraire de la communauté humaine, Philippe ne réussit pas à obtenir qu'on lui laisse occuper une place bien à lui où il puisse s'épanouir.

Sortir de la jeunesse

« Comment sort-on de la jeunesse? » (Nizan 1973 [1938], p. 301), se demande Philippe Laforgue dans les dernières pages

de *La Conspiration*, ultime roman de Nizan auquel Sartre a consacré une analyse enthousiaste, appréciant tout particulièrement la représentation que fait son ami d'une jeunesse en « débâcle [...] à l'heure où les "Jeunes" se groupent et se congratulent, où le jeune homme se croit des *droits* parce qu'il est jeune, comme le contribuable parce qu'il paie des impôts [...]. » (Sartre, 1947, p. 29) Pour Sartre, la liberté ne s'acquiert pas de fait après l'*âge de raison*, mais se conquiert difficilement, surtout pour les sujets issus de la bourgeoisie. Ces derniers doivent s'extraire du cadre imposé par leur famille et leur milieu, au risque de se trouver isolés, sans repères, en proie à d'intermittentes hésitations ou même à un blocage dont la durée peut s'allonger indéfiniment. Toujours en porte-à-faux, Philippe Grésigne ne veut pas assumer les responsabilités inhérentes à la maturité, mais veut quitter la jeunesse pusillanime; il reste coincé entre deux portes, en éternel *sursis* adolescent.

Le philosophe n'entrevoit lui-même qu'un moyen pour sortir de la terrible adolescence : « de cet âge, que Comte nommait "métaphysique", Nizan montre bien [dans *La Conspiration*] qu'on sort seulement par révolution. » (p. 29) Cela suppose toutefois une révolution personnelle préalable, notamment en ce qui a trait au rapport avec l'Autre social, avec les ouvriers, les commerçants et les petits employés. Or, l'aplanissement de la hiérarchie rate souvent dans *Les Chemins de la liberté*. Le transfuge de la bourgeoisie traverse péniblement la frontière sociale : l'opération requiert de la circonspection et de la compassion, comme le découvre Mathieu Delarue au front, dans *La Mort dans l'âme*, quoique demeure toujours une part d'incompréhension et d'incommunicabilité, comme Brunet doit se l'avouer au camp

de prisonniers, dans *Drôle d'amitié*. Les rencontres du bourgeois révolté par sa classe avec l'Autre social débouchent la plupart du temps sur des situations de malaise où le premier reproduit, sans y penser, des actes nés du système hiérarchique. Le jeune Grésigne veut couper ses attaches bourgeoises, mais recourt à l'argent lors de tous les épisodes où il est confronté à un seuil, présumant que nulle serrure – ou nul passeur – ne peut résister à ce passe-partout.

La littérature aurait aussi pu lui procurer une porte de sortie. L'émule de Rimbaud et du comte de Lautréamont aurait pu lui aussi faire sa place dans la vie par ses écrits. Il lui aurait fallu pour cela trouver sa voix et non se contenter d'imiter ses guides lyriques, dont il va jusqu'à emprunter le nom. L'imitation, voire le plagiat, peuvent certes constituer une voie d'accès vers l'écriture originale; c'est un type d'« imposture » qui a parfois la force de « changer la vie » (Sartre, 2010 [1964], p. 74), qui met une deuxième fois au monde¹⁰, selon l'auteur des *Mots*. L'entrée en écriture, véritable révolution intime, ouvre sur un univers de possibles où la « réalisation de l'imaginaire » (Sartre, 2010 [1964], p. 76) n'est plus bornée par la décence bourgeoise. Mais l'adolescent du *Sursis* ne franchit pas la frontière entre lire et écrire comme parvient à le faire le jeune Poulou. Philippe lui-même reconnaît l'échec de son entreprise littéraire de libération :

[Les] mots du général, des mots fossiles, [ma mère] les lâchait, ils étaient trop lourds pour elle, ils ont roulé sous le lit, je les ai laissés s'amonceler pendant cinq ans; qu'on déplace le lit, on les retrouvera tous, patrie, honneur, vertu, famille, dans la poussière, je n'en ai pas détourné un seul à mon profit. (p. 894)

¹⁰ « Je suis né de l'écriture. » (Sartre, 2010 [1964], p. 76)

À l'image des bagnards qui arborent dans leur chair le signe de leur déchéance, Philippe est profondément marqué par les empreintes de ces « fossiles » idéologiques, dont les émanations délétères montées de dessous son lit lui causent des cauchemars qui le poursuivent jusque dans la vie éveillée.

Dans son autobiographie romancée, Sartre exalte le pouvoir des mots. Ils peuvent avoir des effets nocifs comme dans le cas présent, où les vocables pompeux du général et de ses semblables s'agrégent à la fois en murailles dans l'esprit du beau-fils impressionnable et, projetés vers l'extérieur, en façade qui lui bloque l'abord du monde. Leur puissance positive repose quant à elle dans l'humour, de quelque teinte qu'il soit : boutade, trait d'esprit, ironie, sarcasme, autant de formes comiques dont surabonde justement la narration sartrienne des scènes imparties à la fugue de Philippe Grésigne. Ce dernier ne doit donc pas s'atteler à la tâche de « mettre à profit » les mots dont il a hérité, expression qui relève par trop du calcul financier, mais bien à celle, beaucoup plus féconde, de les mettre à distance¹¹. Le jeune garçon doit apprendre à « regarder sous les grands mots des adultes, oser retrouver, par-delà toute importance, la contingence, et derrière les grimaces, la farce de vivre » (Louette, 2010, p. 1308). Voilà le chemin de la liberté que pourrait emprunter Philippe, dont l'imagination fertile pourrait alors se déployer à sa pleine mesure, plutôt que de tourner à vide dans un délire paranoïaque comme le fauve vire dans sa cage.

¹¹ Dans *Les Mots* (p. 79), Sartre insiste sur l'efficace de la « distanciation », significativement mise entre guillemets dans le texte.

Bibliographie

- BEAUVOIR, Simone de. (1979 [rédaction autour de 1938]), *Quand prime le spirituel*, Paris, Gallimard.
- LES CAHIERS DU MOIS. (1926), n^{os} 21-22, mars-avril.
- LOUETTE, Jean-François. (2010), « Notice », dans *Les Mots et autres écrits biographiques*, édition publiée sous la direction de Jean-François Louette, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1271-1308.
- MARTY, François. (2003), « L'adolescence comme expérience de la limite », dans Régine Scelles (dir.), *Limites, liens et transformations*, Paris, Dunod, coll. « Inconscient et culture », p. 61-80.
- MAURIAC, François. (1926), *Le Jeune Homme*, Paris, Hachette, coll. « Les âges de la vie ».
- MENDOUSSE, Pierre. (1963 [1909]), *L'Âme de l'adolescent*, 7^e édition, Paris, PUF.
- NIZAN, Paul. (1973 [1938]), *La Conspiration*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- SARTRE, Jean-Paul. (1947), « *La Conspiration* par Paul Nizan », dans *Situations, I*, Paris, Gallimard.
- . (2010 [1964]), *Les Mots*, dans *Les Mots et autres écrits biographiques*, édition publiée sous la direction de Jean-François Louette, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- . (1981 [1945]), *Le Sursis*, dans *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 731-1133.

Résumé

Dans *Le Sursis*, Philippe Grésigne fuit sa famille bourgeoise au moment où des transgressions de frontières sont à la veille de faire éclater la Seconde Guerre mondiale. Il essaie de franchir la distance le séparant des autres qui l'entourent, de se dégager du cadre imposé par son milieu oppressant. La présente analyse propose d'étudier un motif essentiel, quoique peu étudié, de poétique romanesque sartrienne : le passage d'un seuil. Le narrateur décrit presque systématiquement les entrées et les sorties de son personnage dans les nombreux lieux que celui-ci visite pendant sa fugue. Le passage problématique des seuils qui se multiplient dans les déroutes de Philippe traduit spatialement la peine qu'a l'adolescent de l'entre-deux-guerres non tant à s'émanciper de son enfance qu'à s'extraire de la case dans laquelle la société le confine. Il lui faut circuler entre les classes sociales pour s'épanouir pleinement. L'étude d'extraits où il figure permet d'éclairer la progression cohérente de son inscription dans l'espace urbain.

Abstract

In *The Reprieve*, Philippe Grésigne flees his bourgeois family at the moment when the Second World War is on the verge of bursting because of borders' transgressions. He tries to overcome the distance separating him from the people around him, to escape from the framework imposed on him by the oppressive environment he lives in. This analysis aims to study a key, though little studied, motive of Sartre's poetics: the passing of a doorstep. The narrator describes almost systematically the entries and exits of his character in the many places he visits during his fugue. The problematic passing of thresholds which multiply in Philippe's misadventures translates spatially the difficulty that the adolescent encounters in the interwar period, not so much to emancipate himself from his childhood, but to get out of the box in which the society confines him. He must move between social classes in order to thrive fully. The study of the extracts in which he appears sheds light on the coherent progression of his inscription in the urban space.

*Le truchement dans les récits de voyageurs :
interprète et personnage médiateur
de l'espace frontalier*

Céline Bonnotte
Université de Toronto

Dans le cadre du développement des contacts avec des peuples étrangers et à travers la diffusion des récits de voyage aux XVI^e et XVII^e siècles, la notion de frontière est omniprésente dans plusieurs aspects de la vie quotidienne des voyageurs français : d'emblée, une délimitation est établie entre le « nous » des Européens et le « eux » des peuples qui habitent les nouvelles contrées découvertes. Cette frontière s'exprime à travers nombre d'oppositions devenues *topoi* dans la littérature de l'Ancien Régime : nature par rapport à culture, sauvage par

rapport à civilisé, etc. Cependant, malgré ces découpages, l'Histoire regorge de personnages ayant apprivoisé le fonctionnement de l'espace intermédiaire créé par ces oppositions. Le cas des truchements¹, représentants par excellence de l'entre-deux, témoigne de la richesse pouvant découler de cet espace, mais également des dangers qui y sont associés.

Le concept du *middle ground*, tel que défini par Richard White, me servira d'appui théorique pour aborder la notion de frontière. Gilles Havard résume le concept de White de la manière suivante :

Le *middle ground* qu'il décrit n'est pas un concept territorial mais culturel. Il ne s'agit pas tant d'un espace géographique que d'un espace social, d'un lieu d'interaction et d'adaptation entre des individus de cultures diverses qui établissent un système de compréhension et d'accommodation mutuelles [où tient une place centrale et essentielle] la propension des acteurs, pour convaincre leur partenaire, à agir en fonction de ses référents culturels. (p. 15)

La frontière n'est ainsi pas uniquement définie par une limite géographique mais l'est également par la démarcation culturelle qu'elle souligne.

Cet article a pour but de mettre en contexte la notion de frontière dans le cadre du récit de voyage ainsi que d'esquisser un portrait du truchement et de montrer la complexité de son rôle. Ceci servira ensuite à analyser un échantillon de la variété

¹ Le terme « truchement », employé pendant l'Ancien Régime, désigne les interprètes et les médiateurs. J'emploierai les termes de « truchement » et d'« interprète » indifféremment pour désigner ces personnages de l'entre-deux. À travers mon étude de l'acculturation, je considérerai les interprètes autochtones comme ayant le même statut que les interprètes européens, même si le terme « truchement » désigne le plus souvent les Européens.

des parcours de ces personnages au sein de l'espace frontalier et intermédiaire entre Français et autochtones. Il sera ainsi question d'examiner les diverses approches possibles de la frontière à travers une réflexion sur la notion d'acculturation, qui témoigne de la perméabilité des frontières.

Représentation de la frontière dans les récits de voyageurs

La façon dont la frontière, autant géographique que culturelle, est mise en forme dans les récits de voyage est bien illustrée dans *l'Histoire d'un voyage fait en la terre de Brésil* de Jean de Léry. Arrivé en mars 1557 dans l'actuelle baie de Rio de Janeiro, le voyageur calviniste décrit la position géographique du Fort Coligny. Érigé sur une île éloignée de tout, ce fort fournit la situation idéale pour se protéger de tout danger. L'accès s'y faisant obligatoirement par bateau, il était aisé de contrôler les allées et venues autant des Indiens tupis que des membres de la colonie, ce qui devient nécessaire puisque, très vite, l'harmonie est rompue et des disputes éclatent parmi les colons. La situation géographique fournit ainsi une délimitation physique entre les deux peuples voisins. En plus de cette frontière entre la colonie française et les villages tupis, il existe aussi une séparation d'ordre culturel, religieux, économique, etc. entre les deux peuples qui ont un mode de vie différent. Toutefois, dès le début des contacts, des personnages témoignent de la perméabilité et de la complexité de la zone frontalière.

Dès l'ouverture du récit de Léry, le lecteur apprend que des Normands ayant fait naufrage au Brésil par le passé vivent parmi les Tupis. Ces hommes sont utiles à la colonie du fait de leur connaissance de la langue et du pays, mais ils posent un

problème aux autorités européennes : pour survivre, ils ont adopté des coutumes indiennes allant contre les préceptes chrétiens et, malgré l'arrivée de leurs anciens compatriotes, nombre d'entre eux refusent de retourner à une vie chrétienne, préférant la liberté que leur offre le mode de vie autochtone. En réaction à leur comportement et pour tenter de maintenir l'imperméabilité de la frontière, Villegagnon, le chef de la colonie, « fit deffense à peine de la vie, que nul ayant titre de Chrestien n'habitast avec les femmes des sauvages » (p. 180), avec néanmoins la précision que si la femme voulait se convertir, la cohabitation serait possible. Léry précise cependant que

nonobstant les remontrances que nous avons par plusieurs fois faites à ce peuple barbare, il n'y en eut pas une qui laissant sa vieille peau, voulust advouër Jesus Christ pour son sauveur : aussi, tout le temps que je demeuray là, n'y eut-il point de François qui en print à femme. (p. 180)

Le texte de Léry met en valeur les différents niveaux de contact et de séparation entre les colons et les peuples qu'ils côtoient, niveaux qui contribuent à complexifier la définition de la frontière. Des passages similaires se retrouvent dans d'autres récits de voyage de la période où, dès leur arrivée dans un endroit nouveau, les colons érigent des forts et en restreignent l'accès aux Indiens. Cette séparation physique entre les peuples a pour but non seulement de se protéger mais aussi d'isoler les Indiens des colons pour limiter les influences réciproques qu'ils peuvent avoir sur l'autre puisque, comme nous le verrons plus loin, l'« indianisation » des Français l'emporte sur la « francisation » des Indiens et que, de plus, la moralité contestable des colons fait obstacle aux conversions.

Le truchement : identité, rôle et enjeux

Le truchement est représentatif de la zone frontalière et des défis de la vie dans l'entre-deux, mais il est important de noter que les voyageurs taisent très souvent sa présence dans leurs relations et que, quand ils mentionnent leur interprète, ils le font souvent de manière rapide, sans offrir de détails sur la personne fournissant ce service pourtant essentiel au voyageur. Avant d'approfondir le rapport du truchement à la frontière, je souhaite fournir un portrait de ces personnages pour mieux comprendre qui ils sont, quels rôles ils tiennent et quels sont les enjeux de leur position.

Les premières expéditions en terres étrangères se déroulent sans interprètes. En l'absence de personnages médiateurs, la communication entre les voyageurs et les peuples découverts ne se fait que difficilement et, souvent, ces rencontres finissent mal. D'ailleurs, pour Stephen Greenblatt, une rencontre sans interprète est « a complete blank, a brute clash of bodies in which the invaders, hopelessly outnumbered, would certainly be destroyed » (p. 139). Avec le développement des expéditions, les voyageurs se préparent de mieux en mieux à la rencontre interculturelle. Rapidement, les navires partent toujours avec à leur bord quelques interprètes parlant des langues différentes. Les expéditions procèdent par tâtonnement : si un interprète ne parle pas la bonne langue, un autre prend le relais dans une langue différente (Metcalf, 2005, p. 20). Les voyageurs se rendent vite compte de l'importance de la communication lors de l'arrivée dans un nouveau lieu et, pour celle-ci, ils s'appuient sur les compétences des truchements. Les interprètes ont des origines et des statuts variés. Ils peuvent être aussi bien missionnaires, coureurs des

bois, autochtones (convertis au christianisme ou non), métis, enfants indigènes éduqués à l'européenne ou bien jeunes hommes européens vivant parmi les peuples autochtones, femmes autochtones ayant des liens avec les hommes européens, etc.

La première attente vis-à-vis de l'expertise de l'interprète concerne ses compétences linguistiques puisque le truchement a pour fonction d'offrir une voie de communication entre deux parties parlant des langues différentes. Toutefois, d'autres facteurs contribuent à l'efficacité de l'interprète qui, en plus de la langue de l'autre, doit connaître et comprendre sa culture puisque c'est à lui que revient la tâche complexe d'établir des équivalences entre les éléments culturels nécessaires au succès de la communication. Ces connaissances culturelles s'accompagnent aussi d'un savoir-faire politique essentiel au développement du projet colonial. Les liens tissés à travers les contacts entre interprètes et peuples autochtones sont nécessaires à la création d'alliances politiques assurant la sécurité des colons. Le truchement doit être au courant des différentes alliances et des conflits entre les Indiens et il lui faut savoir convaincre ces peuples qu'ils bénéficieront des ententes conclues avec les Européens.

Les alliances avec les Indiens sont autant politiques que commerciales et c'est encore aux interprètes que revient la responsabilité d'établir les partenariats. Avant même l'apprentissage de la langue locale, le truchement assume la responsabilité du premier rapport qui passe par un échange de cadeaux ou de marchandises. Ces contacts entre truchements et autochtones sont essentiels à l'installation et à la survie de la colonie. En Amérique du Nord, les Européens comptent sur

leurs partenaires indiens pour la traite des fourrures tandis qu'au Sud, c'est le commerce du bois de Brésil qui dépend de la coopération des peuples locaux. Il est donc d'une importance primordiale de maintenir de bons rapports avec les Indiens et d'encourager la communication.

Agissant comme intermédiaire entre les peuples, le truchement est envoyé en éclaireur lors de nouvelles rencontres et fait souvent face à des situations difficiles, allant de l'incompréhension à la curiosité et même à une hostilité non dissimulée. Il s'agit pour le médiateur de dépasser la peur et de parvenir à séduire l'autre pour se faire accepter malgré son statut d'étranger. La relation du voyage à Sumatra des frères Parmentier présente l'exemple d'un truchement compétent qui utilise sa connaissance de la langue locale pour transformer une situation potentiellement dangereuse en une situation d'échange où les voyageurs sont accueillis chaleureusement. Les voyageurs sont tout d'abord accueillis par « plus de trente des gens du pays avec rondelles, dards et espées; mais, sitost que nostre truchement et facteur Jean Masson eut parlé à eux, il s'en mit deux ou trois à l'eau, et vinrent en nostre batteau, apportèrent du ris un petit pour des cousteaux et des miroirs » (p. 59-60). La transformation du comportement des autochtones est directement liée au succès de la communication : l'habileté du truchement dissipe la menace.

Les rencontres ne se déroulent cependant pas toujours aussi aisément. En effet, apprenant sur le terrain, les truchements n'ont aucune formation professionnelle. Ils improvisent fréquemment dans les diverses situations où ils se trouvent et cette improvisation laisse ses traces dans leur performance. L'interprète doit savoir se montrer débrouillard

pour échapper au danger. Étienne Brûlé, par exemple, capturé par des Iroquois, réussit à les convaincre qu'il est protégé par le médaillon qu'il porte. Lorsqu'un Iroquois s'apprête à le tuer, un orage éclate. Ceci est interprété comme un signe de protection et Brûlé est relâché (St-Pierre, 2004, p. 120). Précisons toutefois que cet épisode s'inscrit dans un contexte plus complexe de tensions politiques et commerciales et qu'il a été établi que d'autres enjeux motivent la libération de Brûlé. Toujours est-il que celui-ci sait manipuler les croyances amérindiennes à son avantage.

Pour Marie-Christine Gomez-Géraud, l'interprète

occupe, dans les opérations de contact, comme dans l'expérience de la rencontre, l'espace qui se situe entre les uns et les autres : or, ce qui se joue dans la représentation de l'intermédiaire, c'est à la fois l'épaisseur de la frontière qui se dilate ou se rétracte selon l'importance des obstacles à la communication, sa rigueur, son statut. (1987, p. 98)

L'attitude du truchement a des conséquences sur la construction des relations entre les différentes parties concernées. Nicolas Perrot – qui fut explorateur, interprète et trafiquant de fourrures en Nouvelle-France de 1660 jusqu'à la fin de sa vie – fournit un exemple de cette influence dans son *Mémoire sur les mœurs, coutumes et religion des sauvages de l'Amérique septentrionale*. Il rapporte le « penchant injuste » (p. 409) qu'ont certains interprètes en faveur des Indiens, penchant qui, au fil du temps, modifie le comportement des autochtones pour les rendre plus méprisants à l'égard des Européens : « ils en sont devenus si fiers qu'il faut en user à présent avec eux d'une espèce de soumission » (p. 410) et ils s'adressent désormais aux Français « d'une manière [...] haute et [...] impérieuse » (p. 410). Influençant la communication,

dans un sens ou un autre, les interprètes transforment le schéma de cette communication ainsi que les rapports entre les colons et autochtones.

***La négociation de la frontière :
le phénomène d'acculturation***

De nombreuses attitudes sont présentées dans les textes en ce qui a trait aux rapports des truchements avec la frontière. J'ai choisi de me pencher sur l'étude de cette relation à travers le phénomène d'acculturation, qui peut avoir lieu ou non. Le *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie* édité par Pierre Bonte et Michel Izard fournit la définition suivante du terme : l'acculturation « désigne les processus complexes de contact culturel au travers desquels des sociétés ou des groupes sociaux assimilent ou se voient imposer des traits ou des ensembles de traits provenant d'autres sociétés » (p. 1). La notion est toutefois problématique en ce qu'elle distingue une culture « source » et une culture « cible » et tend à négliger les influences réciproques. Dans *Empire et métissage*, Gilles Havard soutient que « toute influence culturelle, tout emprunt, aussi superficiel, ponctuel ou calculé soit-il, relève de l'acculturation » (p. 514) et c'est cette définition large que je retiens pour l'analyse de la relation des truchements et de la frontière.

Cette notion est particulièrement enrichissante au regard du phénomène qui surprend les Français à leur arrivée en Amérique. Venus dans le but de convertir les Indiens et de leur apporter la civilisation européenne, les autorités européennes sont confrontées non seulement à la résistance des Amérindiens mais aussi à la fascination de nombreux colons

pour les cultures autochtones, fascination qui conduit parfois à leur « indianisation » tandis que le phénomène opposé est quasi inexistant. L'établissement d'un *middle ground* approfondit les contacts entre peuples et cette proximité a pour effet la modification de certains comportements. Je distingue quatre degrés possibles d'acculturation : un premier où aucune acculturation n'a lieu ou bien où celle-ci est négligeable, un deuxième où il n'y a acculturation qu'en apparence, un troisième où il y a acculturation partielle et un quatrième cas où l'acculturation est complète. Préférant développer les cas plus complexes où le phénomène d'acculturation entre en jeu, je ne m'attarde pas sur le premier cas où, bien que vivant et travaillant dans les zones de contact entre les peuples, les interprètes ne témoignent d'aucune acculturation.

Parfois, l'acculturation n'est qu'apparente. À son retour du premier voyage de 1534, Cartier emmène avec lui Taignoagny et Dom Agaya, les fils de Donnacona, chef de Stadaconé (le village iroquois qui deviendra ensuite Québec). En France, les deux hommes apprennent à parler français et sont même baptisés. Lors du retour de Cartier en 1535, les interprètes commencent par bien accomplir leur rôle. Ils fournissent des informations géographiques, aussi bien sur les chemins à prendre que sur les ressources naturelles, la faune et la flore du pays. De retour parmi les leurs, les deux hommes font un rapport positif de leur séjour en France. L'acculturation semble complète.

Des tensions commencent néanmoins à être apparentes après cette première rencontre : invités à se rendre sur le navire, les deux hommes refusent de monter à bord et se tiennent à l'écart du groupe allant accueillir les Européens :

« vindrent tous à noz navires, faisant plusieurs signes de joye, fors les deulx hommes que avions apportéz, savoir, Taignoagny et dom Agaia, lesquelz estoient tous changéz de propotz et de couraige et ne voullurent entrer dedans nosdictz navires » (p. 134). Taignoagny refuse par ailleurs de s'embarquer pour guider Cartier jusqu'à Hochelaga comme il l'avait d'abord promis. Ces comportements témoignent d'une résistance aux colons qui ne fera qu'augmenter avec le temps et qui se traduira par de fréquentes déformations des messages du chef Donnacona. Ces modifications conduisent à l'accusation de Taignoagny : « apersumes que ledict Taignoagny ne valloit riens, et qu'il ne songeoit que trahison [et malice], tant pour ce, que aultres mauvays tours que luy avyons veu faire » (p. 137).

Au départ, l'efficacité des mensonges de Taignoagny résulte de la confiance qu'a Cartier en ses interprètes. En effet, convaincu du succès de l'acculturation, Cartier voit les deux hommes comme des alliés. Ceci est sans compter la résilience de la culture d'origine qui, si elle s'est peut-être atténuée pendant le séjour en Europe, reprend le dessus lors du retour aux sources et montre que l'acculturation n'était qu'apparente. Cette situation entraîne des difficultés supplémentaires pour les colons puisque Taignoagny se sert de ce qu'il a appris pour tenter de faire basculer la situation à son avantage : l'interprète reste Iroquois avant tout et son apprentissage en France est mis au service de son peuple d'origine.

Les missionnaires, qui occupent souvent le rôle d'interprète, présentent un cas particulièrement intéressant d'acculturation partielle. En effet, pour mieux convertir les populations autochtones, les missionnaires décident très tôt de s'établir parmi ces peuples et prônent ainsi une certaine

intégration. Les missionnaires adoptent un certain nombre de coutumes et de façons de faire non seulement pour être acceptés parmi ces peuples mais aussi pour survivre dans un environnement hostile qui leur est nouveau. Leur alimentation se transforme : peu de temps après son arrivée, Sagard écrit : « ie ne pû encore manger de leur *Sagamité* pour ce coup, pour n'y estre pas accoustumé » (p. 43), mais le ton change plus tard lorsqu'il indique : « ie trouvay bonne la *Sagamité* qui estoit faite dans nostre Cabane, pour estre nettement accommodée » (p. 58). Bien qu'il y ait encore des restrictions à son goût pour ce plat de base de l'alimentation amérindienne, le missionnaire est capable d'y prendre goût. Certains autres aliments sont plus faciles à aimer : « nous mangions par-fois de Citroüilles du pays [...] que je trouuois fort bonnes » (p. 59). Les habitudes évoluent par nécessité mais le temps adoucit les difficultés et permet aux missionnaires d'apprécier le quotidien autochtone.

Le comportement des jésuites en Chine permet d'enrichir cette réflexion sur l'acculturation puisque, là-bas, les missionnaires adoptent les vêtements locaux pour parvenir à mieux communiquer avec les Chinois. Ils s'étaient vite rendu compte que l'habit jésuite, symbole de leur différence, fonctionnait comme une barrière entre eux et ceux qu'ils souhaitaient convertir. Les mêmes pratiques sont généralisées dans les différentes zones où il y a présence française. L'acculturation passe ainsi par la nourriture et l'habillement mais surtout par le fait que les missionnaires font l'effort d'apprendre la langue de ces peuples. La politique missionnaire passe en effet par un apprentissage de la langue locale pour mieux convertir les populations visées. À travers cette immersion linguistique, ce n'est pas uniquement un ensemble de vocabulaire et de règles qu'ils apprennent mais un ensemble

de codes leur permettant de s'exprimer à la façon des individus qu'ils côtoient.

Ceci ne signifie pas que les missionnaires abandonnent leur identité européenne mais que leur nouveau mode de vie mène à une ouverture d'esprit vis-à-vis des populations qu'ils côtoient. Alors qu'au cours des premiers contacts, les Amérindiens sont représentés comme des sauvages dépourvus de lois, de religion et d'organisation sociale, leur image évolue au fur et à mesure que les missionnaires apprennent à les connaître. Brébeuf écrit au sujet des Hurons que « ces peuples ne sont pas tout à fait si rudes et mal polis que quelqu'un se pourrait bien figurer » (p. 148). La proximité encourage la compréhension de l'autre et la vie commune mène à une transformation du regard posé sur les Amérindiens. De plus, les missionnaires qui ont le plus de succès dans les conversions sont ceux qui réussissent le mieux à s'intégrer aux communautés autochtones et à s'en faire respecter. Une certaine acculturation semble ainsi essentielle au succès des missions.

« La frontière, écrit François Hartog, c'est l'instance séparatrice, la ligne imaginaire, car produite par l'imaginaire, qui découpe le monde en unités distinctives : il y a altérité, pourrait-on dire, parce qu'il y a frontière. » (cité dans Gomez-Géraud, 1987, p. 97) En réduisant l'espace de la frontière, c'est la notion d'altérité qui est réduite à son tour.

Le cas célèbre d'Étienne Brûlé est particulièrement représentatif du phénomène d'acculturation : Brûlé fait la transition d'une acculturation partielle à une acculturation complète. Brûlé, arrivé très jeune en Nouvelle-France, est le premier Blanc à hiverner parmi les Amérindiens et, plus

précisément, chez les Hurons. Il passe sa vie à servir d'interprète et il explore une surface importante du territoire nord-américain. Brûlé est condamné par les missionnaires pour son adoption des mœurs amérindiennes. Champlain écrit que « l'on recognoissoit cet homme pour estre fort vicieux, & adonné aux femmes » (1870, p. 81), ce qui constituait un péché pour le chrétien mais qui était représentatif de la liberté possible parmi les populations indiennes, liberté qui explique l'attrait de la forêt pour de nombreux colons européens. Bien que partageant beaucoup avec les Amérindiens, Brûlé demeure sous les ordres de Champlain pendant de nombreuses années, maintenant ainsi malgré tout un certain attachement à ses origines. Son acculturation n'est ainsi que partielle jusqu'à la prise de Québec en 1629. À cette occasion, il passe au service des Anglais et est accusé de trahison par les Français. L'acculturation partielle se transforme en acculturation complète : il passe le reste de sa vie parmi les Hurons. Brûlé est un exemple particulièrement riche des dangers associés à la position d'homme de l'entre-deux. Malgré les liens tissés au cours des années de collaboration et de vie commune, Brûlé est assassiné en 1633 par les Hurons. Les raisons précises de son assassinat par cette tribu restent encore à nos jours inconnues mais ce meurtre est révélateur : la familiarité avec les peuples ne protège pas les interprètes du danger causé par leur position précaire de médiateurs culturels.

Pour les truchements normands du récit de Jean de Léry, la notion de frontière est effacée par une acculturation complète à la culture tupie. Ils sont accusés de paillardise par les autres Français du fait de leur adoption des mœurs autochtones et de leur participation à leurs cérémonies :

menans une vie d'Atheistes, ne se polluoient pas seulement en toutes sortes de paillardises et vilenies parmi les femmes et les filles [...] mais aussi, surpassans les sauvages en inhumanité, j'en ay ouy qui se vantoyent d'avoir tué et mangé des prisonniers. (p. 370)

Ce passage très critique du comportement des truchements est rendu encore plus violent par l'emploi du verbe « surpasser » mais il témoigne du succès de l'acculturation de ces personnages. Appartenant au groupe considéré comme « autre » par les Français, ils s'attirent les mêmes reproches que font les colons aux Amérindiens. Du point de vue des truchements normands, cependant, ceci est représentatif du succès de l'intégration. Malgré leur origine européenne, ces truchements s'identifient plus aux Tupis parmi lesquels ils se sont bâtis de nouvelles vies et où ils profitent de la liberté que permet une organisation sociale bien distincte de l'organisation européenne, qu'aux membres de la colonie.

Ce dernier exemple montre le déplacement de la frontière entre les différents personnages concernés par cette frontière. Les truchements, bien qu'Européens, font désormais partie du groupe « autre » pour les colons, quoiqu'ils soient capables d'évoluer dans les deux mondes.

*

Comme le montre l'étude des parcours des truchements, la notion de frontière est particulièrement difficile à délimiter dans le cadre des récits de voyage. Fluide et mouvante, elle évolue selon les comportements et la mentalité de ceux qui la déterminent et participe ainsi non seulement à la complexité de cette zone d'entre-deux mais aussi à celle des relations

interculturelles au cours de l'Ancien Régime. La grande variété des personnages médiateurs, provenant d'origines variées et ayant des parcours différents, rend l'étude de la zone de l'entre-deux culturel complexe mais fascinante. Philippe Jacquin résume ainsi les différents degrés d'indianisation qui « varie, de l'emprunt vestimentaire aux tatouages, du concubinage avec une squaw dans un fort isolé à l'intégration dans une tribu, des frontaliers réfugiés sur les marques de la société colonial aux métis exécrés » (1992, p. 219).

De façon plus générale, la notion de frontière appartient à une réflexion plus large concernant le projet colonial européen. Arrivés dans de nouvelles terres, pour le commerce mais aussi souvent pour en prendre possession, les colons se doivent de repousser ou même d'effacer les frontières en formant des alliances avec les différentes tribus. Ils doivent faire face à l'obstacle de la mouvance de la frontière puisque celle-ci n'est jamais réellement effacée et que le colonisateur est constamment obligé de faire des compromis pour satisfaire les peuples autochtones afin de conserver ce qu'il ne possède que de façon précaire.

Bibliographie

- BONTE, Pierre et Michel IZARD (dir.). (1991), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France.
- BRÉBEUF, Jean de. (1996), *Écrits en Huronie*, Montréal, Bibliothèque québécoise.
- CARTIER, Jacques. (1946), « Seconde navigation [...] faite par Jacques Cartier, natif de saint Malo de l'isle en Bretagne, pillote dudict seigneur, en l'an mil cinq cens trante six », dans Charles André Julien (dir.), *Les Français en Amérique pendant la première moitié du XVI^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France.
- CHAMPLAIN, Samuel de. (1870), *Les Voyages de Champlain*, t. VI, dans Charles-Honoré Laverdière, *Œuvres de Champlain*, Québec, Imprimé au Séminaire par Georges-Édouard Desbarats.
- DELAGE, Denys. (1985), *Le Pays renversé. Amérindiens et Européens en Amérique du nord-est 1600-1664*, Montréal, Boréal Express.
- GOMEZ-GÉRAUD, Marie-Christine. (1987), « Franges et frontières de l'altérité : figures de l'intermédiaire dans les textes relatifs à l'ambassade portugaise en Éthiopie (1520-1527) », dans *Actes du colloque Dimensões de alteridade nas culturas de lingua portuguesa*, Lisbonne, p. 97-109.
- . (1988), « La perception du geste sauvage et ses enjeux : regards sur l'Indien de la Nouvelle-France (1534-1632) »,

- dans Gilles Thérien (dir.), *Les Figures de l'Indien*, Montréal, Université du Québec à Montréal, p. 183-192.
- GREENBLATT, Stephen. (1991), *Marvelous Possessions. The Wonder of the New World*, Oxford, Oxford University Press.
- HAVARD, Gilles. (2003), *Empire et métissages. Indiens et Français dans le Pays d'en Haut (1660-1715)*, Sillery / Paris, Septentrion / Presses de l'Université Paris-Sorbonne.
- JACQUIN, Philippe. (1987), *Les Indiens blancs : Français et Indiens en Amérique du Nord, XVI^e-XVIII^e siècles*, Paris, Payot.
- . (1992). « L'indianisation des Blancs », dans Unesco, *Destins croisés : cinq siècles de rencontres avec les Amérindiens*, Paris, Albin Michel, p. 217-225.
- LÉRY, Jean de. (1994 [1578]), *Histoire d'un voyage faict en la terre de Brésil*, Paris, Le Livre de Poche.
- LESTRINGANT, Frank. (1992), « Going Native in America (French-Style) », *Renaissance studies*, vol. 6, n°s 3-4, p. 327-335.
- METCALF, Alida C. (2005), *Go-Betweens and the Colonization of Brazil, 1500-1600*, Austin, University of Texas Press.
- PARMENTIER, Jean et Raoul. (1883 [manuscrit de 1529]), *Discours de la navigation de Jean et Raoul Parmentier de Dieppe. Voyage à Sumatra*, Charles Henri Auguste Schefer (éd.), Paris, E. Leroux.
- PERROT, Nicolas. (2004 [composé entre 1708 et 1717, publié en 1864]), *Mœurs, coutumes et religion des sauvages de l'Amérique septentrionale*, Pierre Berthiaume (éd.), Montréal, Presses de l'Université de Montréal.

- PRATT, Mary Louise. (1991), « Arts of the Contact Zone », *Profession, Modern Language Association*, n° 91, p. 33-40.
- SAGARD, Gabriel. (1632), *Le Grand Voyage du pays des Hurons*, Paris, Denys Moreau.
- ST-PIERRE, Stéphanie. (2004), « Étienne Brûlé : la création d'un personnage », *Revue du Nouvel-Ontario*, n° 29, p. 5-44.
- TURGEON, Laurier, Denys DELAGE et Réal OUELLET (dir.). (1996), *Transferts culturels et métissages, Amérique / Europe, XVI^e-XX^e siècle*, Québec, Presses de l'Université Laval.
- WHITE, Richard. (1991), *The Middle Ground: Indians, Empires, and Republics in the Great Lakes Region 1650-1815*, Cambridge, Cambridge University Press.

Résumé

Dans le cadre des contacts avec le Nouveau Monde durant l'Ancien Régime, la notion de frontière est omniprésente : une délimitation est établie entre le « nous » des Européens et le « eux » des peuples habitant ces nouvelles contrées. Les *truchements*, interprètes ayant compris le fonctionnement de cet espace intermédiaire, témoignent de la richesse pouvant découler de cette zone d'entre-deux, mais aussi des dangers qui y sont associés. La question du traitement de la frontière, illustrée par des exemples tirés de récits de voyages en Amérique, sera étudiée par le biais du phénomène d'acculturation modifiant les rapports interculturels.

Abstract

In the context of contact with the New World in the Early Modern Period, the notion of frontier is omnipresent: a division is established between the "us" of Europeans and the "them" of the inhabitants of these new lands. The *truchements*, interpreters who understood the way in which the space in-between functioned, bear witness to the potential impact of the space around the frontier but also to the dangers associated with it. The negotiation of the frontier area, illustrated by examples from texts relating travels to America, will be studied here through the notion of acculturation, which modifies intercultural relations.

L'art du faible : de l'utilisation des lieux frontières polémologiques dans le cinéma gay français

Florian Grandena
Université d'Ottawa

1983. Henri (Jean-Hugues Anglade), un jeune homme, marche un peu gauchement dans les dédales d'une gare anonyme et peu accueillante. Henri parcourt les quais, les couloirs déserts et s'arrête dans des salles d'attente presque vides. Sa flânerie nocturne le mène parfois à la collision avec d'autres corps masculins, parfois inquiets, parfois haletants, croisés au détour d'un coin de couloir ou rencontrés dans les tasses. Et c'est bien dans ces lieux de passage anonymes baignant parfois dans la lumière crue de néons et a priori dénués de tout érotisme

qu'Henri rencontre l'objet de tous ses désirs, Jean (Vittorio Mezzogiorno), une petite frappe virile, séduisante, manipulatrice et proxénète à ses heures. Une relation faite d'hésitations, de titillements cruels de la part de Jean, d'espérances trahies et de coups bas qui, de maints baisers avortés à des gestes érotiques ou violents, deviendra vite tout aussi obsessionnelle que dangereuse.

1993. La ville nocturne, cette fois clairement identifiée (Paris). Un autre Jean (Cyril Collard), beau jeune Parisien, parcourt avec un ludisme assumé les quais nocturnes de la Seine. Là, il rencontre d'autres hommes, noyés dans l'obscurité, réduits à des silhouettes sombres, rassemblées par petits groupes autour de corps d'hommes disponibles ayant pour objectif une gratification sexuelle facile et immédiate. Échanges de baisers et de gestes, requêtes sexuelles exprimées simplement et directement en quelques mots crus : les quais de la Seine deviennent la scène de la circulation du désir homosexuel décomplexé et de sa concrétisation charnelle par le biais d'un rapport charnel en dehors de toute justification, de tout cadre normatif et moralisateur. Le désir semble libéré, voire libre, mais le jeune et beau Jean nous le rappelle sans cesse : cette liberté apparente dans les lieux nocturnes s'accompagne parfois de ses contraires, à savoir le néo-fascisme par le biais de la présence de *skin heads* mais aussi le sida, qui n'est jamais très loin (Jean est infecté, il le sait, mais refuse de se laisser affecter).

2004. Nouveau rendez-vous à Paris (Paris, encore et toujours le lieu, dirait-on, de toutes les histoires et de tous les possibles...). Gare du Nord. Un jeune homme, Djamel (Yasmine Belmadi), fend lentement la foule de voyageurs et accoste parfois certains usagers pressés pour demander une cigarette

et, parfois, avec un peu de chance, un peu plus, à savoir une passe rapide dans les toilettes de la gare. Clients, clientes, Djamel n'est pas regardant, car il est là pour gagner sa vie et non pas pour sa propre gratification sexuelle. Quant à Stéphanie (Stéphanie Michelini) — péripatéticienne transsexuelle, qui compose avec Djamel et Mikhail (Edouard Nikitine), jeune russe viril ne connaissant pas un mot de français, un heureux et tendre ménage à trois bisexuel —, elle erre, avec ses amies et collègues de trottoir brésiliennes, dans les espaces nocturnes du bois de Boulogne et tente de négocier une passe avec un client protégé dans le réceptacle de son véhicule chauffé.

Trois films, respectivement *L'Homme blessé* (Patrice Chéreau, 1983), *Les Nuits fauves* (Cyril Collard, 1993) et *Wild Side* (Sébastien Lifshitz, 2004), marquant chacun à leur façon une décennie différente et apportant leur pierre à l'édifice de la culture gay et de ses diverses (auto)représentations. Dans ces œuvres, le personnage gay est enraciné dans des lieux de passage nocturnes empreints, semblerait-il donc, d'une certaine tradition genétienne exigeant de la figure masculine homosexuelle un penchant marqué pour la délinquance, voire pour la criminalité (Provencher, 2002). Ces endroits, nous les appellerons ici des lieux frontières, c'est-à-dire des zones tampons entre la sphère publique, plus précisément le monde diurne de l'hétérosexualité et du capitalisme, et la sphère privée dans laquelle l'homosexualité est souvent reléguée par l'hétérosexualité. Nous nous interrogerons sur la représentation de ces lieux dans le *gay noir* ainsi que sur leurs fonctions et leur rôle dans, à la fois, l'établissement d'une relation polémologique avec le groupe dominant qu'est l'hétérosexualité et de la réalisation des potentialités de résistance.

Le lieu frontière comme espace polémologique

Les trois œuvres cinématographiques considérées ici utilisent d'une façon qui leur est propre de tels lieux et participent ainsi d'une sous-tendance du cinéma à problématique homosexuelle français, à savoir le *gay noir* (Grandena, 2014). Empruntant, selon les œuvres, à des mouvements cinématographiques connus, tels que le réalisme poétique français et le film noir américain, le *gay noir* affiche une prédilection pour les décors nocturnes et les bas-fonds urbains qui, malgré leur dangerosité, deviennent l'arrière-scène de sujets masculins désirants. Ici, les pavés sont luisants, les zones d'ombre sont dominantes et la lumière, lorsque lumière il y a, émanant de lampadaires et autres plafonniers, est souvent blafarde, plongeant tout le décor et les personnages dans un *chiaroscuro* parfois dramatique... Entretenant une relation ambiguë avec les notions de bien et de mal à l'instar des anti-héros du film noir américain, les personnages gay de ce corpus d'œuvres cinématographiques semblent ne pouvoir (ou peut-être ne vouloir) s'extraire de forces sociales dominantes : ces personnages seraient-ils prédestinés, et incapables d'échapper, à ce qu'ils sont / font? Et si les corps désirants ne cessent de se rapprocher, ils ne se retrouvent pas souvent, voire jamais, l'amour et le sexe, monnayés ou non, ne semblant jamais favoriser un rapprochement autre que furtif et uniquement charnel. Juste le temps d'une étreinte, d'un échange sexuel, de quelques mots échangés, une intimité sans grande intimité en somme¹... À

¹ À l'opposé du *gay noir*, existe une autre tendance, celle du *gay propre* à l'idéologie homonormative et assimilationniste. Les œuvres incluses dans le *gay propre* (tendance transnationale qui concerne aussi les productions télévisuelles) mettent en avant un désir de normalisation marqué (comme dans le contexte nord-américain *Modern Family* et *The New Normal*), tentant

première vue, le bonheur n'est pas de mise, principalement pour les personnages de *L'Homme blessé* et des *Nuits fauves*, où amour et désirs semblent accompagner une psyché sombre et torturée. Henri finira par tuer l'objet de ses désirs² tandis que le protagoniste des *Nuits fauves* hésitera fort longtemps avant de commencer à s'aimer et de cesser de mettre sa vie en danger comme celle de certains de ses proches. Le lieu frontière est souvent sombre, sale et parfois lugubre, habité et traversé de sentiments violents et contradictoires.

Comment comprendre et définir ici le lieu frontière? C'est, entre autres, un non-lieu. Au sein du *gay noir*, le désir et le plaisir homosexuels (ainsi que sa recherche ou sa marchandisation, ou les deux à la fois) sont indissociables de ces lieux a priori fondamentalement hétérosexuels ou, plus précisément, fondamentalement hétéronormés et hétéronormatifs, ces endroits précis, nettement définis et prédéterminés par une topographie et une fonction précises. De tels lieux sont, si nous devons suivre la réflexion de Marc Augé, des non-lieux, à savoir aussi bien les installations nécessaires à la circulation accélérée des personnes et des biens (voies rapides, échangeurs, aéroports) que les moyens de transport eux-mêmes ou les grands centres commerciaux, ou encore les camps de transit prolongés où sont parqués les réfugiés de la planète (Augé, 1992, p. 48). Ces non-lieux, avant qu'ils ne soient

de gommer ainsi toute caractéristique subversive liée à l'homosexualité. La dichotomie entre *gay noir* et *gay propre* fait volontairement écho à la distinction entre bons et mauvais citoyens sexuels telle que développée par Denis Provencher (2007).

² D'ailleurs, *L'Homme blessé* a été conçu par son scénariste, Hervé Guibert, comme un hommage on ne peut plus direct au *Journal du voleur* de Jean Genet. *Les Nuits fauves*, d'un autre côté, fait au début de la diégèse une référence directe à la mort de Genet.

occupés par les protagonistes homosexuels du *gay noir*, sont traversés et utilisés par maints individus en partance vers leur lieu de travail ou de retour vers leur domicile, marquant ainsi le lieu en question de leurs habitudes, de leurs pratiques et aussi de leur histoire (personnelle, familiale, professionnelle, collective). Ces non-lieux sont donc des endroits *pratiqués* par leurs *usagers* (de Certeau, 1980, p. 197-208).

Mais le lieu frontière n'est pas seulement un non-lieu, c'est aussi, d'une certaine façon, un espace polémologique où peuvent s'exprimer les tensions, voire les conflits, entre deux communautés : la communauté hétérosexuelle qui évolue au sein de la sphère publique sans y penser à deux fois (un espace qui devient la scène de l'hétéronormativité par excellence) et la communauté LGBTTTQ³ qui, lorsqu'elle désire sortir de la sphère privée à laquelle elle est souvent reléguée, trouve comme lieu d'existence privilégié les lieux urbains nocturnes. Le lieu frontière polémologique, c'est donc un peu le lieu mais aussi l'histoire de groupes qui sont définis selon les pratiques et les rôles sociaux en lien, en partie, avec leur orientation sexuelle et, surtout, avec leur rapport (adhésion et rejet partiels ou totaux) à l'hétéronormativité et qui cherchent et se disputent parfois une place sur un même territoire public (qui appartient à tous et à personne à la fois).

Il existe maints exemples du *gay noir* dans le paysage cinématographique français : *Notre paradis* (Gaël Morel, 2011), mettant en scène deux amants criminels, prostitués tous deux, tout comme les protagonistes de *Eastern Boys* (Robin Campillo, 2013), *J'embrasse pas* (André Téchiné, 1991), *Miss Mona* (Mehdi Charef, 1987), *Tenue de soirée* (Bertrand Blier, 1986) et *Tiresia*

³ Lesbienne, gay, bisexuelle, transgenre, transsexuel, *queer*.

(Bertrand Bonello, 2002) pour ne citer que ceux-là. Dans le *gay noir*, nous le savons, l'homosexuel se voit attribuer des lieux frontières de prédilection, détournés de leur fonction première (la circulation des individus et des biens) et privés de leurs usagers habituels (les voyageurs et les travailleurs en transit, les consommateurs, les familles) : les boyaux de gare anonymes, les routes sombres du bois de Boulogne, les quais de la Seine, les trottoirs sombres, les fêtes foraines — en somme, des lieux de passage ou de transit appartenant d'habitude au monde de l'hétérosexualité. Car c'est bien cette dernière qui, habituellement, domine ces lieux impersonnels et permet à l'homme et à la femme hétérosexuels d'afficher ensemble leur complicité amoureuse, leur connivence, leur mariage, leurs enfants, sans problème ou sans arrière-pensée, et ce, à la barbe de ce groupe social qu'est la communauté LGBTTTQ.

C'est une remise en question des *stratégies* hétéronormatives et de la place de celles-ci dans les rapports de force et de pouvoir avec des groupes dominés que tentent d'opérer les braconniers homosexuels dans les films du *gay noir*. Michel de Certeau nous dit :

J'appelle stratégie le calcul (ou la manipulation) des rapports de force qui devient possible à partir du moment où un sujet de vouloir et de pouvoir (une entreprise, une armée, une cité, une institution politique) est isolable. Elle postule *un lieu* susceptible d'être circonscrit comme un *propre* et d'être la base d'où gérer les relations avec une extériorité de cibles ou de menaces (les clients ou les concurrents, les ennemis, la campagne autour de la ville, les objectifs et objets de recherche). (de Certeau, 1980, p. 85)

Une résistance au système dominant et aux utilisations tout aussi hégémoniques qu'hétéronormées qu'il fait de certains endroits, en un temps donné, est possible grâce à des pratiques

alternatives de ces espaces. Selon les œuvres du *gay noir*, il s'opérerait donc un phénomène de ré-appropriation et de détournement des lieux, par le biais d'actes sexuels entre personnes de même sexe (ludiques dans certains films, indispensables à la survie financière de la personne dans d'autres), du lieu généralement réservé aux pratiques hétéronormatives. Cet autre espace, de nature polémologique, devient ainsi un lieu frontière existant entre, d'une part, le monde diurne hétéronormatif, qui est aussi celui du capitalisme, et, d'autre part, la sphère privée, dans laquelle l'hétéronormativité voudrait cantonner l'homosexualité, permettant de contrôler les apparitions possibles de cette dernière (sans oublier ses expressions politiques et identitaires potentielles au sein de la sphère publique). L'hétéronormativité rattachée à ces espaces est donc mise à mal tandis que le désir gay et sa concrétisation charnelle investissent des lieux publics temporairement libérés d'un joug idéologique visant entre autres au contrôle de l'homosexualité par le biais de son invisibilité forcée et de la surveillance de ses pratiques : dans le *gay noir*, les gays se frôlent, se touchent et baisent librement. Échanges corporels mais aussi financiers, constituant une économie du désir et de flux financiers qui n'est plus au service de la sphère capitaliste mais qui se situe parallèlement à celle-ci.

À l'instar de de Certeau, on pourrait donc voir, dans ces pratiques spatiales alternatives, une poïétique menant à l'expression d'une résistance culturelle, politique et idéologique par le biais d'attitudes, de gestes et d'actes dont le but serait l'émancipation de certains sujets ou de certains usagers du lieu pratiqué. Ces individus, de par leurs actions de détournement du contrôle et des stratégies de l'espace diurne hétérosexuel, deviennent des *braconniers* (pour reprendre la terminologie de

de Certeau) sur un territoire liminal en voie de réappropriation dont les *tactiques* s'opposeraient aux stratégies du monde hétéronormatif. Pour de Certeau, la tactique « est ruse [...] l'art du faible » (1980, p. 87) et, plus précisément,

l'action calculée que détermine l'absence d'un propre [...]. La tactique n'a pour lieu que celui de l'autre. Aussi doit-elle jouer avec le terrain qui lui est imposé tel que l'organise la loi d'une force étrangère [...]. Elle fait du coup par coup. Elle profite des "occasions" et en dépend, sans base où stocker des bénéfices, augmenter un propre et prévoir des sorties. Ce qu'elle gagne ne se garde pas. (de Certeau, 1980, p. 86-87)

L'espace public diurne est non seulement le lieu de l'hétéronormativité et de ses stratégies de groupe dominant mais aussi, fréquemment, l'endroit de prédilection de la sphère capitaliste : de sa production officielle et reconnue (comme la présence de commerces et l'acte de consommation), de sa circulation (financière mais aussi communicationnelle par le biais de l'omniprésence des nouvelles technologies striant et sillonnant désormais l'espace physique) et de la présence de sa main-d'œuvre (les voyageurs transitant entre leur domicile et leur lieu de travail et vice versa). Car, comme Guy Hocquenghem l'a indiqué, l'on ne peut négliger le rôle joué par la famille dans l'établissement et le maintien de la sphère capitaliste : afin d'assurer sa survie, le capitalisme se doit de contrôler les interconnexions a priori illimitées entre individus en utilisant le complexe d'Œdipe comme principe organisant du désir. Ainsi, ce dernier est canalisé (« œdipianisé ») de façon *stratégique* vers une institution essentielle au capitalisme, à savoir la famille (Hocquenghem, 2000, p. 91-121) censée reproduire aussi bien la main-d'œuvre que les valeurs essentielles au maintien de l'ordre économique. Un espace hétérosexuel *et* capitaliste, donc. Mais là, dans ce lieu braconné,

les tactiques des usagers n'ont pas pour objectif de soutenir ou de cautionner le capitalisme mais de le saper temporairement, c'est-à-dire de le déstabiliser : l'amour entre hommes est une activité qui ne sert pas le système économique; c'est du temps passé à autre chose qu'une activité soutenant le capitalisme (pas de reproduction de la main-d'œuvre, ni de valeurs utilitaristes). C'est, à l'instar de la pratique de la « perruque » décrite par de Certeau⁴, une perte de temps importante, car contre-productive, une résistance délinquante au système, elle-même création salvatrice d'un espace d'opposition au sein d'une sphère publique dominante.

Comme nous l'avons mentionné en ouverture de ce texte, *L'Homme blessé*, *Les Nuits fauves* et *Wild Side* comportent divers exemples de déstabilisation des rapports de force et de tentatives de résistance de la part d'un groupe dominé (numériquement et idéologiquement) face à un groupe dominant. *L'Homme blessé*, premier film gay français à proprement parler, mettant en avant, et sans concession aucune, un désir homosexuel revendiqué (mais malheureux), est une histoire sombre dont l'action se déploie dans divers endroits urbains presque interchangeables : les rues, les dessous de pont, une fête foraine et, surtout, les multiples coins et recoins de la gare ferroviaire d'une grande ville non identifiée. Là, Henri, jeune homme fluet à la démarche

⁴ « Accusé de voler, de récupérer du matériel à son profit et d'utiliser les machines pour son compte, le travailleur qui "fait la perruque" soustrait à l'usine du temps (plutôt que des biens, car il n'utilise que des restes) en vue d'un travail libre, créatif et précisément sans profit... Bien loin d'être une régression vers des unités artisanales ou individuelles de production, la perruque réintroduit dans l'espace industriel (c'est-à-dire dans l'ordre présent) les tactiques "populaires" de jadis ou d'ailleurs. » (de Certeau, 1980, p. 70)

maladroite, se prend de passion pour une petite frappe virile et émoustillante, qui ne cessera, pour le malheur du jeune homme et finalement le sien (puisque'il sera tué par le jeune homme), de trahir Henri et de le berner quant à la véritable nature de leur relation (qui, malgré maints effleurements et caresses, restera chaste). À la suite de sa rencontre violente avec Jean dans les toilettes de la gare (scène durant laquelle Jean frappe un homme et force Henri à faire de même pour ensuite le plaquer contre la porte des WC, corps contre corps, visage contre visage, et l'embrasser violemment, entretenant une ambiguïté fondamentale entre la performance de la violence et celle du désir amoureux), Henri, nouveau membre de la faune nocturne gay, hante les couloirs de gare afin de se rapprocher de Jean et de concrétiser ce désir qui le tenaille. À la mi-chemin du film, nous voyons Henri, taciturne, le regard perdu dans le vide, dévorant symboliquement un sandwich. Puis, sans transition aucune, nous retrouvons le jeune homme assis sur un banc de la salle d'attente, des immondices jonchant le sol, le maillot blanc taché à moitié remonté sur son torse maigre, se lever brusquement pour tenter d'acheter un billet de train. Manquant d'argent et dépit, Henri se dirige alors vers les toilettes. Là, debout devant la pissotière, il regarde les visages de ses voisins de droite et de gauche, tandis que l'un d'eux plonge le regard vers son sexe. Derrière les trois hommes en passent d'autres, les regards des uns caressant les corps des autres (les fesses, le visage). Mais Henri ne semble pas très à l'aise dans les toilettes et en sort rapidement. Après que leurs regards se sont accrochés, Henri propose brusquement à un jeune homme en imperméable (Hammou Graïa) : « si tu me donnes 100 francs, je couche avec toi ». Face au refus de l'homme en imperméable, Henri réplique : « J'ai que 50 francs sur moi, alors je te les

donne, juste pour un baiser ». S'ensuivent plusieurs plans où les deux jeunes hommes tentent de trouver un endroit tranquille pour un instant d'intimité : trop de gens (uniquement des hommes) dans les couloirs de gare, des sans-abris au détour d'un recoin qui, pourtant, avait l'air si tranquille. Et quand les lèvres des jeunes gens se rencontrent enfin, une première fois, une brève seconde, un cheminot leur crie l'ordre de disparaître. Enfin, dans un couloir sale, Henri et le jeune homme s'embrassent passionnément, puis se séparent après avoir échangé quelques banalités.

Cette séquence de *L'Homme blessé* est révélatrice de la résistance potentielle (et, dans ce cas, en partie problématique puisque le désir homosexuel ne pourra se concrétiser dans le film) du groupe dominé dans un endroit habituellement traversé et utilisé par des milliers d'individus qui, s'ils le désirent, pourront afficher leur amour, leur relation, si ceux-ci sont hétérosexuels. Ici, la brèche ouverte à la résistance, l'occasion de résister et de braconner sur les terrains du groupe dominant, prend la forme de l'occupation du lieu frontière la nuit, c'est-à-dire au moment où les transits de voyageurs et les activités diverses et variées du capitalisme ralentissent au point de devenir presque invisibles et inaudibles. Pour un seul baiser, bref et monnayé, Henri et le jeune homme doivent ruser, trouver avec difficulté une bulle de tranquillité pouvant éclater à tout moment et n'étant que momentanée, car « les tactiques misent sur une habile utilisation du temps » (de Certeau, 1990, p. 63). Vécue et composée dans l'instant, la représentation de cette micro-résistance ne peut être surestimée dans le contexte du film dans son ensemble, *L'Homme blessé* ne laissant que fort peu d'espace à une résistance autre que courte et directement assujettie à la présence des membres du groupe dominant (des

hommes hétérosexuels tels que le cheminot). Mais la possibilité de la résistance potentielle, comme sa créativité, est là; elle hante chaque image tout en rendant hommage à cette communauté de destin et de fait⁵ qui a su, à travers les âges, survivre face à une adversité parfois répressive.

Un lieu frontière physique et organique

L'Homme blessé, *Les Nuits fauves* et *Wild Side* suggèrent que ce lieu frontière est à la base constitué par le regard des hommes impliqués. Le regard est le premier contact (parfois presque le seul, comme dans le film de Chéreau) entre les hommes dans les tasses de la gare nocturne; c'est par lui aussi que les individus cherchent à établir une reconnaissance de l'homoïté (c'est-à-dire d'une « relation fondée sur le même plutôt que sur une hiérarchie de différences antagonistes », Bersani, 1995, p. 18) et, de par là même, un premier pas dans l'établissement d'une relation interindividuelle (que celle-ci mène à une relation charnelle ou non).

L'Homme blessé, encore : au commencement du film de Chéreau, Henri et sa famille (composée de son père, presque muet et distant; de sa mère, bavarde et stressée; et de sa sœur, bougonne) doivent attendre un train dans une salle d'attente comble. Là, le regard d'Henri et celui, fixe et insistant, d'un homme mystérieux, Bosman (Roland Bertin), un docteur qui servira d'intermédiaire entre Jean et Henri, se croisent.

⁵ Frédéric Martel définit la communauté de destin comme « une communauté virtuelle, quelque chose comme une conscience commune à nombre d'homosexuels et d'abord une mémoire commune » tandis que la communauté de fait se rapporte à « la drague et [à] un folklore autour du désir amoureux » (1996, p. 709-710).

Lorsqu'Henri, timoré, sort précipitamment de la salle d'attente, Bosman le suit jusqu'aux consignes dans le sous-sol de la gare, mais s'enfuit après avoir aperçu Jean, qui offre spontanément une boisson à Henri (en une évocation sensuelle, tous deux partagent la même bouteille). Même si le jeu de regards entre Henri et l'homme plus âgé ne mène pour le moment à rien, il permet la rencontre entre Henri et Jean. En somme, le regard (homo)érotique et (homo)érotisant ainsi que la reconnaissance de l'autre en ce qu'il nous ressemble sont la condition *sine qua non* de l'établissement du lieu frontière dans le *gay noir*. Les homosexuels, ces virtuoses du regard⁶...

Wild Side regorge aussi de scènes où le regard est l'une des expressions des tactiques braconnières et constitutif d'un espace accueillant les pratiques sexuelles du groupe dominé. Tel est le cas des séquences nocturnes qui nous présentent Stéphanie en train de tapiner avec ses amies brésiliennes : le long d'une route sombre traversant le bois de Boulogne, les jeunes femmes déambulent (étrange ballet, filmé à distance par une caméra refusant de trop s'approcher de ses sujets, que celui de ces femmes riantes et moulées dans leurs tenues suggestives, parfois la poitrine découverte) afin d'attirer le regard d'un client potentiel. Il en va de même pour Djamel : c'est bien par le regard que le jeune Beur parvient à « accrocher » certains de ses clients et clientes. La tactique de Djamel s'établit par un contact oculaire, puis par un début de conversation banale, voire cliché (« vous avez une cigarette? »). Et c'est sans transition aucune que le cinéaste, Sébastien Lifshitz, nous plonge dans la réalité graphique de la vie professionnelle illicite de Djamel : Djamel, dans les toilettes de

⁶ Nous empruntons cette expression à Henning Bech (1997, p. 107).

la gare — les toilettes, espace particulier, car ouvrant « une fuite dans le système clos » (de Certeau, 1980, p. 199) —, avec un homme qui exige de lui une fellation, ou avec une femme qui, visiblement, prend un grand plaisir durant ce moment de promiscuité mais qui semble tout à fait choquée de découvrir que la prestation du jeune homme est tarifée. Au sein de l'espace pratiqué par le groupe dominant, le lieu frontière constitue donc un îlot temporaire pour les membres du groupe dominé, un espace aux fonctions détournées et aux antipodes de l'utilitarisme capitaliste « officiel ». Les toilettes publiques, par exemple, passent de leur fonction de lieu désigné, et seul acceptable, de soulagements corporels spécifiques (l'évacuation d'excréments et d'urine) à celle d'un endroit pouvant accueillir d'autres excréments et activités corporelles généralement réservées à la sphère privée. Le corps, le regard, la salive, la transpiration, le foudre : le lieu frontière est aussi fondamentalement physique et organique.

Le lieu frontière par opposition à la sphère privée

Le lieu frontière tel que représenté dans les œuvres du *gay noir* doit aussi être compris en relation avec la sphère privée, puisque le lieu frontière est en partie constitué par des pratiques généralement dévolues à la sphère privée.

L'Homme blessé, par exemple, établit un contraste marqué entre le lieu frontière homoérotique qu'est la gare nocturne et l'appartement de la famille d'Henri (appartement qui fonctionne comme métonymie de la sphère privée et familiale). Si les deux endroits sont visuellement représentés de manière similaire (des lieux impersonnels aux couleurs ternes, sans

beauté ou sans grâce), leurs fonctions respectives sont pour Henri bien différentes : s'il existe bien une certaine inquiétude au sein du lieu frontière de la gare (voir ci-dessous), celui-ci est aussi potentiellement le lieu de nouvelles possibilités et de l'espoir d'une connexion avec autrui (dans le cas d'Henri, il s'agit de l'espoir irréaliste de développer une relation avec Jean et de posséder physiquement ce dernier). Mais si Henri se trouve à arpenter de façon quasi obsessionnelle la gare en quête d'un baiser, ou parfois plus, c'est aussi parce qu'il ne peut plus trouver sa place dans le petit appartement de ses parents, ces quelques murs à la décoration médiocre entre lesquels éclatent hystérie familiale et rejet de son prochain. Le père d'Henri est la figure patriarcale par excellence : personnalité monolithique qui n'a aucunement besoin de s'exprimer verbalement pour faire régner l'ordre, son épouse s'en chargeant (par exemple, l'homme est insomniaque et la mère tente de maintenir le silence quand son époux parvient à s'assoupir). De plus, aux dires de la mère d'Henri, les deux adultes, dont la relation semblait battre de l'aile, semblent se retrouver enfin et la femme fournit maints efforts pour conserver cet état de bonheur retrouvé aussi longtemps que possible, quitte à rabrouer périodiquement Henri, de plus en plus instable. L'appartement de la famille d'Henri devient donc rapidement le lieu où se cristallisent les tensions entre une hétéronormativité glaçante ne cessant de s'affirmer et un jeune sujet homosexuel, dans la dissimulation de soi, découvrant à la fois l'aliénation par le biais de la famille et la nécessité de vivre autre chose ailleurs. En ce sens, pour Henri, le lieu frontière est le résultat de la sphère privée hétéronormative.

La sphère privée est aussi représentée dans *Wild Side* par le biais de l'appartement que partagent Stéphanie, Djamel et

Mikhail. Contrairement à *L'Homme blessé*, l'appartement, un lieu modeste désordonné, est ici synonyme d'harmonie polyamoureuse car, à aucun moment, le ménage à trois n'est porteur de jalousie ou de tensions. Au contraire, semble-t-il : le trouple, la configuration sentimentale choisie par Sébastien Lifshitz, et son espace privé évoquent principalement bonheur et satisfaction affective comme sexuelle, tranchant radicalement avec les expériences dépersonnalisées et monnayées de Stéphanie et de Djamel au sein du lieu frontière. Plus problématique est la place des personnages dans la maison de la mère (Josiane Stoléru) de Stéphanie : une demeure délabrée, isolée dans la campagne du Nord, à l'intérieur suranné et désolant reflétant la santé extrêmement fragile de la mère. Loin de Paris, Stéphanie ne peut être elle-même que difficilement dans cette maison remplie des souvenirs de Stéphanie quand celle-ci avait encore un corps de garçon (elle s'appelait alors Pierre), d'une jeune sœur décédée et d'un père dont on ne sait ce qu'il est advenu. Stéphanie, par le biais d'une mère mourante qui voudrait comprendre la vie de sa fille, doit lutter pour ne pas être vue uniquement comme Pierre grimé en femme (d'ailleurs, à la mort de sa mère, Stéphanie jette toutes les photos de famille afin de rompre avec son passé masculin) mais aussi exiger de ses deux conjoints de ne pas coucher dans le même lit sous le toit familial : le regard un peu sévère et incompréhensif de la mère (qui est aussi celui du système patriarcal) pèse.

La sphère privée du trouple, cela dit, existe au-delà du paramètre du petit appartement parisien, et si elle ne trouve pas sa place dans le décor poignant de la maison délabrée de la mère, elle peut se manifester par le biais de tactiques au sein d'espaces publics hétéronormatifs tels que les parcs et les

transports en commun. Par exemple, Stéphanie, Djamel et Mikhail, étroitement enlacés, roulent les uns sur les autres et descendent un terrain en pente du parc des Buttes-Chaumont. Et c'est bras dessus, bras dessous que le trio s'en va, revendiquant et se réappropriant ainsi, par sa complicité et sa proximité affichées, une partie de cet espace. Il en va de même de la courte scène qui présente Stéphanie, Djamel et Mikhail endormis, serrés les uns contre les autres, dans le compartiment d'un train raccompagnant les trois amoureux à Paris : ici, c'est donc la sphère privée qui voyage dans la sphère publique hétéronormée; c'est la sphère privée (un espace lisse)⁷ qui occupe temporairement et strie l'espace officiel de l'État, ici représenté succinctement par les limites physiques du wagon (qui lui-même, de par son déplacement, strie l'espace campagnard) et du parc des Buttes-Chaumont.

Un lieu d'autosurveillance paranoïaque

Mais il ne s'agit pas ici d'idéaliser la portée de ces tactiques au sein de l'espace hégémonique de l'hétérosexualité entre autres parce que, comme nous le savons, ces tactiques sont, de par leur nature, temporaires, donc *de facto* d'une portée restreinte. De Certeau lui-même souligne en effet que les acquis des tactiques ne sont que limités et dépendent d'occasions à saisir dans l'instant (1980, p. 86-7). De plus, les tactiques s'accompagnent aussi de leur corollaire antinomique, à savoir des tentatives de répression potentielles (des contre-stratégies pour ainsi dire)

⁷ Gilles Deleuze et Félix Guattari opposent l'espace lisse à l'espace strié : l'espace lisse est hétérogène et celui du nomade tandis que l'espace strié est homogène et celui du sédentaire et de l'État (1980, p. 434-527).

de la part du groupe dominant. Ici, si le regard continue à jouer un rôle important, il est souvent inquiet, voire paranoïaque.

Tout comme *L'Homme blessé* et *Wild Side*, *Les Nuits fauves* comporte nombre d'exemples où les tactiques des braconniers homosexuels mettent à défi l'espace public hétéronormé : les séquences les plus parlantes sont celles des quais de la Seine ou des lieux de transit nocturnes, où l'on assiste au regroupement nocturne d'hommes dont l'objectif principal est la gratification sexuelle tout aussi ludique qu'immédiate (espace qui, comme le souligne justement Carrie Tarr, permet l'expression et la mise en action de pratiques sexuelles alternatives : 1999, p. 117-126). Jean circule dans un espace mal éclairé uniquement occupé par des hommes, parfois en couple. Aucun mot n'est prononcé, mais le regard du protagoniste en croise un autre, et il suffit d'un bref instant, le temps de s'appuyer brièvement à un pilier, pour que les deux hommes, auquel se joindra rapidement un troisième individu, s'enlacent; cependant, les sentiments de Jean sont complexes et contradictoires et, comme semble le suggérer le film, la présence du jeune homme dans ces lieux est symptomatique de la confusion émotionnelle du personnage bisexuel, partagé entre son amour pour la jeune Laura (Romane Bohringer) et pour son jeune amant Samy (Carlo Lopez). Jean, en effet, gagne ces lieux frontières sexuels quand son dilemme amoureux (Laura et / ou Samy?) et son trouble existentiel deviennent trop intenses : ici, la relation sexuelle avec d'autres hommes dans le non-lieu nocturne a vocation d'exutoire et d'échappatoire (mais il est tout aussi troublant qu'intéressant de noter que ces mêmes lieux sont occupés — à une occasion, et de jour — par Jean et Laura qui y font l'amour sans gêne aucune ou désir de se cacher).

Si *Les Nuits fauves* a marqué son époque par sa représentation frontale du mal-être d'un individu séropositif et de pratiques sexuelles entre hommes dans des lieux publics, cette œuvre n'en reste pas moins problématique dans le lien établi entre les lieux frontières et le sida qui, semble nous dire le cinéaste, est d'abord une maladie accompagnant le monde de la nuit homosexuel et ses pratiques diverses et variées. Les lieux frontières sont donc porteurs de dangers pour soi mais aussi pour autrui : le monde nocturne (la rue, les bars) est aussi peuplé de *skin heads* racistes (dont Sami qui, de façon incongrue, passe de la découverte du sadomasochisme à l'adhésion à un groupe de l'extrême droite) qui souhaitent en découdre avec un jeune Beur. Mais Jean veille; il se coupe la main puis menace d'infecter le chef des agresseurs avec son sang contaminé, cette arme et cette menace directement issues des lieux frontières nocturnes et identifiées à ceux-ci...

La vigilance est donc nécessaire. Comme il a été suggéré précédemment dans notre description de la séquence de *L'Homme blessé* durant laquelle Henri et le jeune homme à l'imperméable cherchent un endroit isolé pour s'embrasser, une autosurveillance est également de mise, ou devrait sans doute l'être : Henri ne se fait-il pas berner par Jean lors du cambriolage du magasin de nettoyage à sec quand le malfrat vole la carte d'identité de son partenaire afin de provoquer l'arrestation de celui-ci? L'expression des corps désirants homosexuels dans le lieu frontière est donc parfois empreinte d'une difficulté fondamentale : le regard en recherche un ou plusieurs autres, le corps en recherche et réclame un ou plusieurs autres, mais pas n'importe lequel / lesquels : il faut reconnaître et identifier son prochain en ce qu'il a de similaire à soi (l'homoïté, encore...) tout en restant sur ses gardes afin de

ne pas côtoyer de trop près son ennemi (qu'il s'agisse de la menace aussi intangible que réelle du sida que celle, physique et violente, des *skin heads*).

Nous ne saurions dire que, tel que représenté dans les exemples du *gay noir* composant notre corpus, le lieu frontière s'appuie sur un système de nature panoptique à proprement parler (dans le sens où le regard de surveillance n'est pas centralisé) mais, plutôt, sur un entre-deux : en partie libéré d'un système disciplinaire externe mais aussi dépendant d'une autodiscipline s'opérant par le biais d'un regard de surveillance intériorisé. Le regard du personnage masculin gay (par ailleurs, tout comme les relations masculines individuelles au sein des lieux frontières du *gay noir*) est en fait de nature rhizomatique⁸, un regard sans cesse en connexion avec d'autres regards, constituant des réseaux de connectivité entre individus (qu'il s'agisse du détenteur d'un regard chargé de menaces comme celui des *skin heads* ou celui, plus enjôleur, comme celui d'un personnage gay en quête de sa propre reconnaissance et de celle d'autrui).

Mais les menaces qu'accompagnent parfois les lieux frontières peuvent résulter, comme l'illustrent les exemples précédents, en une intériorisation de ce regard consacré à la surveillance (comme le montrent Henri et le jeune homme à l'imperméable dans *L'Homme blessé*; ou Djamel, en quête prudente d'un client ou d'une cliente dans l'espace principal de la gare du Nord dans *Wild Side*). Pas besoin d'un édifice

⁸ « À la différence des arbres ou de leurs racines, le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque [...]. Il n'est pas fait d'unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde. » (Deleuze et Guattari, 1980, p. 31)

tangible, de pierres et de béton, pour exercer une surveillance qui pourrait se rapprocher de celle du panoptique mais un regard tourné vers sa propre personne, dont la fonction perlocutoire serait la surveillance de soi :

Pas besoin d'armes, de violences physiques, de contraintes matérielles. Mais un regard. Un regard qui surveille et que chacun, en le sentant peser sur lui, finira par intérioriser au point de s'observer lui-même. (Foucault, 1994, p. 198)

On ne peut donc surestimer la capacité des braconniers du *gay noir* pour changer la nature de cet espace ou pour changer les règles du jeu polémologique : si le lieu frontière permet une autre socialité, à sa façon subversive et contestataire, le braconnage du lieu normalement pratiqué par le groupe dominant demeure limité dans le temps et inscrit dans les limites physiques et symboliques du lieu frontière.

Bibliographie

- AUGÉ, Marc. (1992), *Non-Lieux : Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil.
- BECH, Henning. (1997), *When Men Meet Men: Homosexuality and Modernity*, Cambridge and Chicago, The University of Chicago Press.
- BERSANI, Leo. (1996), *Homo*, Cambridge, Harvard University Press.
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI. (1980), *Mille Plateaux : Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit.
- FOUCAULT, Michel. (1994), « L'œil du pouvoir », dans *Dits et écrits, 1976-1988*, Daniel DEFERT et François EWALD (éd.), Paris, Gallimard, p. 190-207.
- GRANDENA, Florian. (2014), « From the Sublimated Anus to the Desublimating Hand: An Intersectional Discussion of Work and Homosexuality in French Gay Cinema », dans Lucille CAIRNS et Santiago FOUZ-HERNANDEZ (dir.), *Re-Thinking 'Identities': Western Cultural Articulations of Alterity and Resistance in the New Millennium*, Bern, Peter Lang Publishing, p. 89-111.
- HOCQUENGHEM, Guy. (1980 [1972]), *Le Désir homosexuel*, Paris, Fayard.
- MARTEL, Frédéric. (1996), *Le Rose et le noir*, Paris, Seuil.
- MILLER, Stephen Paul. (1999), *The Seventies Now: Culture as Surveillance*, Durham and London, Duke University Press.
- PROVENCHER, Denis. (2007), *Queer French: Globalization, Language, and Sexual Citizenship in France*, Aldershot and Burlington, Ashgate.
- . (2002), « The Next Gene(t)ration », *Contemporary French Civilization*, vol. 26, n° 2, p. 335-346.

TARR, Carrie. (1999), « Gender and Sexuality in *Les Nuits fauves* (Collard, 1992) », dans Phil POWRIE (éd.), *French Cinema in the 1990s: Continuity and Difference*, Oxford, Oxford University Press, p. 117-126.

Résumé

Le cinéma contemporain français à problématique homosexuelle est composé de diverses tendances, dont celle du gay noir, enracinée dans une certaine tradition genétienne qui exige de la figure masculine homosexuelle un penchant certain pour des activités illicites dans des lieux frontières publics nocturnes. En nous inspirant de *L'Invention du quotidien* de Michel de Certeau (plus précisément de ses concepts de stratégie et de tactique), nous expliquerons que ces lieux frontières sont fondamentalement polémologiques : c'est en effet dans la tension exercée entre stratégies hétéronormatives au sein de l'espace public diurne et tactiques homosexuelles dans un espace public nocturne que le lieu frontière se construit. Ce lieu est aussi de nature physique et organique et construit entre autres par le biais du regard, d'où, parfois, une (auto)surveillance paranoïaque des personnages homosexuels.

Abstract

Contemporary French gay-themed cinema is made up of various trends, such as the Genet-inflected *gay noir* in which male homosexual figures have a certain penchant for illicit activities within nocturnal public *lieux frontières*. Drawing from Michel de Certeau's *The Invention of Everyday Life* (more

specifically his concepts of strategy and tactic), I explain that the *lieux frontières* are fundamentally polemological: indeed, it is the tension between heteronormative strategies in diurnal spaces and homosexual tactics in nocturnal spaces that constructs *lieux frontières*. I also argue that the *lieux frontières* are of a physical and organic nature as well as constructed through the gaze (hence an occasional paranoid (self) surveillance enacted by homosexual characters).

À la frontière des autres genres : les *Élégies* de l'abbé Le Blanc

Nicholas Dion
Université de Sherbrooke

Les nombreuses querelles littéraires qui ont scandé les XVII^e et XVIII^e siècles en France ont souvent illustré, chacune à leur manière, dans quelle mesure les frontières entre les différents genres s'avèrent poreuses : de la tragédie régulière à l'opéra français en passant par le roman héroïque et la nouvelle historique, l'entreprise définitoire de l'âge classique s'est interrogée à maintes reprises sur les critères génériques qui servent à délimiter les œuvres. L'épigramme n'a pas échappé à cette réflexion. De fait, la première adaptation qu'a subie le genre lors

de son passage du latin au français en a fortement ébranlé les limites : puisque le seul critère servant à définir l'élegie antique, le distique élégiaque, était tributaire de la prosodie latine, l'élegie française se retrouvait sans champ propre, sans frontières spécifiques. Ainsi, lorsque les premiers théoriciens du genre élégiaque français du XVIII^e siècle ont abordé la question, en particulier les abbés Le Blanc (1731) et Michault (1734), ils ont multiplié les comparaisons entre l'élegie et les autres genres afin d'en établir les nuances, les spécificités et les bornes. Le projet de Le Blanc s'avère particulièrement significatif dans la mesure où non seulement l'auteur publie le premier traité consacré exclusivement à l'élegie française en près d'un siècle, mais encore il l'accompagne d'une douzaine d'éloges de sa plume, censées exemplifier ses positions théoriques. De la lecture de son « Discours sur l'élegie » se dégage cependant une rhétorique qui gomme paradoxalement les distinctions génériques alors même qu'elle devait assurer leur valeur discriminante. Ces nombreuses imprécisions informent d'autant plus la composition des douze élégies que ces dernières se veulent une tentative de repousser les limites imposées au genre élégiaque dans la tradition française telle que perçue et analysée par l'abbé Le Blanc.

Entre la joie et la tristesse

L'élegie française n'est certes pas une invention du XVIII^e siècle. À l'instar de plusieurs autres genres, elle prend ses racines à la Renaissance, dans la foulée de la revalorisation des œuvres et des genres antiques. Or l'élegie gréco-latine désigne avant tout un mètre, le distique élégiaque, et bien que la triade Tibulle, Propertius et Ovide donne l'impression d'une certaine

homogénéité générique – encore que l’on doive nuancer un tel propos¹ –, les poètes grecs et latins ont en réalité composé des poèmes élégiaques sur presque tous les sujets : la guerre, les préceptes moraux, le calendrier des fêtes religieuses, les mathématiques, etc². Puisque la versification française s’appuie sur le nombre des syllabes et non sur leur quantité, elle rendait l’importation du distique élégiaque difficile, voire impossible : tout au plus note-t-on, au fil des siècles, quelques tentatives infructueuses et sans véritable suite de reproduire le rythme inégal engendré par l’alternance d’un hexamètre et d’un pentamètre dactyliques, comme c’est le cas, par exemple, chez Pierre de Ronsard, Joachim du Bellay et Rémy Belleau. De fait, la forme d’une suite de vers d’égale longueur (l’octosyllabe, mais surtout le décasyllabe et l’alexandrin) s’impose rapidement dans la pratique. L’élégie française devait désormais trouver sa spécificité dans ses sujets, dans sa matière, et non dans sa forme, beaucoup trop commune. Autrement dit, les critères servant à la délimiter s’inversent complètement : d’un genre à la versification précise et à la thématique étendue, l’élégie devient ainsi un poème sans forme particulière ou même fixe, mais possédant une matière plus restreinte.

Une révolution générique de cette envergure ne se réalise pas sans heurts. Cependant, un consensus à propos des traits caractéristiques de l’élégie française – ou du caractère élégiaque, pour reprendre le titre du premier traité consacré à

¹ Les traités néolatins des siècles classiques ne font pas consensus sur la place que doivent tenir Catulle ou certains recueils ovidiens (*Les héroïdes*, *Les fastes*, et parfois même *Les tristes*). Sur ce point, les théoriciens français des XVII^e et XVIII^e siècles sont leurs directs héritiers.

² À ce propos, voir Laure Chappuis Sandoz (2011), en particulier la savante introduction : « Au-delà de l’élégie d’amour : limites et ambitions du genre », p. 11-26.

l'élégie française, celui que publie La Mesnardière en 1640 – se cristallise très rapidement autour de l'idée de tristesse (voir Dion, 2013, p. 65-84). Sans trop nous y attarder, rappelons que si les traités de poétique de la Renaissance glosent chacun à sa manière la définition donnée par Horace dans son *Art poétique*, force est de constater qu'ils infléchissent considérablement le texte latin afin de légitimer l'existence d'une élégie qui ne soit pas composée *versibus impariter*. Les différents traités de Sébillet, de Pierre de Laudun d'Aigaliers et de Vauquelin de La Fresnaye, par exemple, posent au demeurant les germes d'une réflexion qui opère par comparaison et qui peine à tracer les frontières de l'élégie : tour à tour, elle se voit comparée à ou confondue avec d'autres genres comme l'épître, le dialogue, la farce, la complainte, voire le lai³. Le traité de La Mesnardière, quant à lui, peine à articuler l'héritage gréco-latin aux pratiques françaises. L'exemple du « Calianthe victorieux, mais blessé à mort pour la querelle de sa Maîtresse, & mourant d'amour & de douleur », poème que l'auteur place à la fin de son traité en tant que modèle à suivre, est fort révélateur, car La Mesnardière s'éloigne à la fois du fond des œuvres antiques – le cadre narratif annoncé dans le titre possède peu d'équivalents antiques – et de leur forme : un personnage fictif y chante ses propres douleurs alors que l'élégie appartient traditionnellement à la poésie personnelle⁴. Mais dans l'ensemble, les théoriciens s'entendent sur un point : le ton qu'emprunte l'élégie doit être triste.

³ Respectivement dans Thomas Sébillet (1990), p. 128-129; Pierre de Laudun d'Aigaliers (2000), p. 68, 69 et 77; Jean Vauquelin de La Fresnaye (1885), p. 29, v. 523 sq.

⁴ C'est d'ailleurs souvent à ce titre que certains théoriciens de l'âge classique refusent le titre d'élégies aux *Héroïdes* d'Ovide; nous y reviendrons.

À la fin du XVII^e siècle, une telle conception pose de plus en plus de problèmes, entre autres parce que les critiques doivent composer avec le célèbre vers d'Horace que Boileau traduit ainsi : « Elle [l'élégie] peint des amants la joie et la tristesse. » (1998, p. 94, chant II, v. 41) Or, dans un contexte où la métrique ne possède pas de valeur discriminante, peindre la joie et la tristesse reviendrait à élargir le champ de l'élégie jusqu'à son point de rupture, à faire éclater ses limites. Un seul exemple, particulièrement éloquent pour notre propos, suffit à illustrer la confusion qui règne autour du genre élégiaque : la « Description de l'empire de la poésie » de Fontenelle, publiée à l'origine dans le *Mercure galant* de janvier 1678. Dans cet exercice de topographie allégorique, l'élégie est située sans grande surprise dans les Provinces de basse poésie, plus particulièrement aux confins des Déserts du bon sens, dans la Province des pensées fausses. La description de la région et la position privilégiée du genre élégiaque, quant à elles, étonnent davantage :

On n'y marche que sur les fleurs; tout y rit, tout y paroît enchanté : mais ce qu'il y a d'incommode, c'est que la terre n'en étant pas solide, on y enfonce partout, & on n'y sauroit tenir pied. L'Élégie en est la principale Ville : on n'y entend que des gens plaintifs; mais on diroit qu'ils se jouent en se plaignant. La Ville est toute environnée de bois & de rochers, où les habitans vont se promener seuls; ils les prennent pour confidens de tous leurs secrets; & ils ont tant de peur d'être trahis, qu'ils leur recommandent souvent le silence⁵. (Bernard Le Bovier de Fontenelle, 1766, p. 438)

Passons sur la critique des *topoi* de l'élégie, maintes fois ridiculisés par les théoriciens, qui voient dans les apostrophes

⁵ Pour la carte, voir « Description de l'empire de la poésie » (1969), p. 22-24; la partie du texte portant sur l'élégie a été élaguée.

aux objets inanimés une entorse à la vraisemblance classique, d'autant plus qu'elles impliquent un autre brouillage générique, cette fois avec l'églogue. En revanche, poser le genre élégiaque comme chef-lieu d'une contrée où tout rit, où tout paraît enchanté, atteste sans contredit la perméabilité des frontières génériques et des catégories esthétiques. Fontenelle introduit de surcroît une précision considérable : les habitants sont plaintifs, « mais on diroit qu'ils se jouent en se plaignant ». La remarque évoque à la fois l'affectation et l'emphase que l'on reproche parfois au genre, notamment aux mauvaises élégies, et la délectation mélancolique associée aux douces peines amoureuses. « La douleur qu'on veut calmer, on la charge d'abord, on s'en occupe, on s'en remplit, on s'y plaist », résume l'abbé Fraguier (1729, p. 280). Une certaine joie se mêle donc effectivement à la tristesse, en parfait accord avec l'exégèse horatienne proposée par Boileau⁶.

Tracer les insaisissables frontières de l'élégie française

Les frontières de l'élégie française ont toujours été poreuses, ce qui s'explique aisément par la spécificité de la prosodie française, mais également par l'absence d'assises théoriques claires relevant d'une autorité soit critique, soit littéraire : l'élégie aux siècles classiques ne possède pas de parangon. À l'instar des appréciations contradictoires formulées à l'égard des élégiaques latins, aucun poète français ne peut prétendre servir de modèle en matière d'élégie si l'on en croit le jugement des différents commentateurs. Qui plus est, après la publication du traité de La Mesnardière, aucun ouvrage ne se penche sur le

⁶ Et entérinée par André Dacier. Voir Dion (2013).

sujet en près d'un siècle, divers commentaires assez laconiques étant plutôt disséminés dans des recueils, dans des anthologies ou dans des dictionnaires. En effet, il faut attendre les *Élégies* de l'abbé Jean-Bernard Le Blanc en 1731 pour que soit de nouveau abordée la poétique de l'épigramme française et non plus uniquement celle de l'épigramme antique.

Tenant lieu de préface, le « Discours sur l'épigramme » que l'auteur place en tête du volume de ses œuvres – le recueil compte également quelques odes, sonnets et poésies de circonstances – s'inspire certes de quelques traités savants⁷, mais il tente avant tout de remettre en question la *doxa* qui entoure la conception du genre et d'instituer une nouvelle forme d'épigramme. Ce sont donc à la fois la partie théorique et l'exercice poétique qui pallient un manque : d'une part, « la véritable nature de l'Épigramme n'est pas assez connue » et, d'autre part, « malgré le grand nombre qu'on en a fait, on en trouve peu que l'on puisse lire sans ennui » (Le Blanc, 1731, p. 2-3). Cependant, à trop vouloir faire œuvre originale et forcer les comparaisons hardies, l'auteur repousse les frontières du genre épigrammatique au point qu'elles deviennent accessoires, pour ne pas dire incohérentes. Si tout poème est susceptible d'être considéré comme une épigramme, et si un poème épigrammatique peut emprunter la forme, le sujet et le ton qui lui plaît, à quoi sert la typologie poétique?

À première vue, sa définition paraît pourtant conventionnelle : l'épigramme « n'est autre chose que la plainte d'un

⁷ Par exemple, dès les premières pages, il plagie mot pour mot l'abbé Fraguier : « la plainte si naturelle à l'homme est un grand fond pour la Poésie; & qu'est-ce qu'une Épigramme? c'est un Poème triste & plaintif » (Le Blanc, 1731, p. 3). Voir Fraguier (1729), p. 277.

amour mécontent » (Le Blanc, 1731, p. 7). En réalité, on sent que Le Blanc hésite entre deux voies⁸ : l'héroïde, d'après le modèle ovidien, et la tirade tragique, fort probablement inspirée de l'esthétique racinienne et de son interprétation⁹. Aussi tente-t-il d'emblée d'étendre les bornes du domaine élégiaque :

Il y a des gens qui au sujet de l'Élégie donnent dans une erreur à mon avis bien singulière; ils s'imaginent qu'une Épître amoureuse, quoique triste, n'est pas une Élégie, sur tout si elle est héroïque : Comme si l'Élégiaque n'étoit pas aussi susceptible de l'héroïque que du familier. (Le Blanc, 1731, p. 4)

Que l'épître amoureuse puisse être une élégie, voilà un point sur lequel s'entendent presque tous les traités néolatins et français sur une période d'environ deux cents ans. En revanche, le genre élégiaque appartient depuis toujours au style simple, que Le Blanc assimile en l'occurrence au « familier »; c'est d'ailleurs l'une des constantes stylistiques que l'on trouve chez les commentateurs, car quoique le genre élégiaque pose problème, son style fait habituellement consensus. L'héroïque, qui caractérise l'épopée ou la tragédie, relève en contrepartie du style élevé et ne saurait que difficilement qualifier l'élégie. C'est moins le théâtre tragique que les *Héroïdes* d'Ovide qui sont ciblées ici, comme le confirme un passage ultérieur où Le Blanc se livre à un rapide survol de la production élégiaque antique. Après avoir refusé à Catulle le titre d'élégiaque puis remis en

⁸ Il s'agit des deux cas les plus significatifs et l'on aurait beau jeu de multiplier les exemples, comme ce passage à propos de la pastorale : « Le sujet des Élégies peut être plus varié qu'on ne pense; car bien que toutes les Églogues ne soient pas des Élégies, il y a bien des Élégies qui peuvent être en même temps des Églogues : Il suffit pour cela d'y faire parler des Bergers amoureux d'un ton plaintif. » (Le Blanc, 1731, p. 19) Qui trop embrasse mal étreint, en critique comme ailleurs.

⁹ À ce sujet, voir Dion (2012), ch. 3 et ch. 9.

question les caractères de Tibulle et de Properce, il conclut « qu'Ovide doit occuper le premier rang » (Le Blanc, 1731, p. 22). Il précise néanmoins :

Les véritables Élégies d'Ovide sont celles qui n'en portent pas le nom & qu'il a intitulées *Héroïdes*. C'est-là qu'il a peint l'amour tel qu'il doit être pour faire la matière de la belle Élégie : l'infortunée Didon, la fidèle Pénélope, la furieuse Médée s'y plaignent de leurs malheurs, s'y plaignent de leur amour. (1731, p. 22)

Ce faisant, il s'inscrit en faux contre l'ensemble de la tradition antique et de ses commentateurs modernes : les épîtres héroïdes d'Ovide sont souvent incluses dans le corpus élégiaque latin – elles sont bel et bien composées en distiques élégiaques –, mais elles n'en constituent en aucun cas le canon¹⁰. Le Blanc va d'ailleurs plus loin :

Mais de même que les Stances ne conviennent pas à la véritable Élégie, il me semble aussi que les Anciens ont eû tort de choisir les Vers Élégiaques, comme les plus propres à peindre les passions amoureuses; ils sont trop affectés, & trop badins, je ne les trouve bons que pour les Élégies de *l'Art d'aimer*, dictées plutôt par l'esprit que par le cœur; mais pour les autres je crois que le Vers Héroïque ou l'Iambe étoient les seuls qui leur pussent convenir. (Le Blanc, 1731, p. 23)

Singulière relecture de l'histoire qui, sous couvert de corriger les Anciens, s'enferme dans une contradiction aux limites de l'hystérologie : si l'élégie est apparue, c'est d'abord parce qu'il y a eu un vers élégiaque. Selon la logique de Le Blanc, même les seules « véritables élégies » du poète élégiaque occupant « le premier rang » ne posséderaient pas une forme propre au sujet

¹⁰ Soulignons au demeurant que les adjectifs antéposés témoignent de l'infléchissement général que Le Blanc souhaite apporter au genre : bien que conventionnelle et relevant des manuels de rhétorique, la formulation « furieuse Médée » ne s'applique guère à l'héroïde en question.

élégiaque par excellence, la peinture des passions amoureuses. De surcroît, étant donné que les élégies françaises sont majoritairement composées en alexandrins – le vers héroïque français et le substitut de l’iambe, pied de base du dialogue des pièces de théâtre gréco-latine –, cela revient à affirmer sa supériorité.

Il en va de même pour les parallèles que l’auteur dresse entre l’élégie et la tragédie. Dans un premier temps, Le Blanc entérine le célèbre jugement formulé par l’abbé Villars à propos de *Bérénice* de Jean Racine :

Qu’on sépare de celles de Racine quelques Monologues qui ne roulent que sur l’amour, ce seront autant d’Élégies; cependant quel intérêt n’y prend-t-on pas? Jusqu’à quel point ne s’en laisse-t-on pas toucher? Bérénice n’est autre chose qu’une longue & magnifique Élégie que ce grand Poète a mise sur le Théâtre. (Le Blanc, 1731, p. 7-8)

Il passe d’ailleurs rapidement du particulier au général : ce qui avait été dit d’une pièce vaut maintenant pour tout le corpus racinien. Après avoir affirmé que l’élégie « est une sorte de diminutif » de la tragédie, il avance même qu’elle relève d’impératifs esthétiques semblables : « elle ne peut être intéressante qu’autant qu’elle est la représentation d’une action. » (Le Blanc, 1731, p. 13) Elle constitue donc une imitation au sens aristotélicien du terme, ce que confirme la suite du passage décrivant la forme idéale qu’elle doit revêtir : « elle n’en doit pas moins avoir son exposition, son accroissement & sa fin. » (Le Blanc, 1731, p. 14) La conclusion de son raisonnement s’avère pour le moins surprenante :

Car dès qu’il y aura de l’amour, vous pouvez faire entrer dans l’Élégie les plus grands traits de l’Histoire, bien plus aisément que dans la Tragédie où l’on est obligé d’imaginer des circonstances qui multiplient les Scènes & prolongent l’action. (Le Blanc, 1731, p. 18)

Aussi l'élégie est-elle envisagée non seulement comme une variante abrégée de la tragédie, mais encore comme une version condensée pouvant faire l'économie des parties moins intéressantes, au sens classique du terme. Le poème élégiaque, s'appuyant sur la narration, est susceptible d'exprimer la plainte amoureuse et d'en présenter la genèse dans un même mouvement afin de mieux toucher le lecteur. C'est du moins ce que laisse entendre le dialogue que Le Blanc engage quelques pages plus loin avec l'abbé Fraguier à propos d'une éventuelle catharsis élégiaque (Le Blanc, 1731, p. 14 et suivantes).

Fureurs élégiaques

Pourquoi tant insister sur les liens qui unissent l'élégie française aux autres genres poétiques? Pour quelle raison infléchir à ce point la lecture de son origine, de son évolution et du domaine qu'elle doit occuper au Royaume de la poésie? À vrai dire, Le Blanc s'intéresse moins aux catégories esthétiques elles-mêmes et à leurs limites qu'à la matière qu'il souhaite exploiter dans ses poèmes : la fureur amoureuse. Rappelons-le : le « Discours » de l'abbé Le Blanc est le premier texte d'importance consacré à l'élégie française au XVIII^e siècle, le deuxième seulement en près d'un siècle et le second depuis l'apparition du genre à la Renaissance. Pourtant, il serait de moindre importance s'il n'était suivi des douze élégies composées par le même auteur. Ainsi, son approche est directement informée par une pratique qui entend évacuer la tendresse, l'attribut premier du style de l'élégie au XVII^e siècle (voir Denis, 2008, p. 74 *sq.*), non pour des raisons théoriques, mais pour des impératifs pratiques :

Ainsi vous êtes maître de choisir; une passion tendre pourra plaire; mais une vive peinture des violences de l'amour, les excès, les emportements, la fureur même toucheront, frapperont davantage. C'est par ses images effrayantes qu'on répand dans l'esprit du Lecteur des idées qui le réveillent, qui l'attachent & qui par là ne peuvent manquer de lui plaire. (Le Blanc, 1731, p. 42-43)

Et l'auteur de prendre pour exemple une série de personnages tragiques, tous raciniens à une exception près : Didon, Oreste, Ariane, Junie, Hermione. Et si les « images effrayantes » détonnent dans un traité portant sur l'élégie, le modèle que choisit l'auteur est tout aussi singulier et entraîne un énième parallèle avec la tragédie : « j'ose assurer qu'aucun n'a réussi à peindre la violence des Passions comme M. de Crébillon, il ne s'est pas contenté d'exciter la pitié, il a cherché à répandre la terreur dans les esprits. » (Le Blanc, 1731, p. 47) Un poète élégiaque qui se réclame de Crébillon père et de son théâtre, voilà qui promet de singulières élégies. De fait, les compositions de l'abbé Le Blanc repoussent les frontières du genre élégiaque et défient presque toute catégorisation tellement elles forment un ensemble hétérogène. Prenons par exemple l'incipit du premier poème :

Amour! unique Auteur des tourmens que j'endure,
Si tu me fais verser des pleurs pour un Parjure,
Cruel Amour! du moins laisse-moi lui cacher
Des maux qui désormais ne le peuvent toucher. (Le Blanc, 1731, p. 67)

L'apostrophe à la passion amoureuse et sa personnification sont des lieux communs, tout comme le souhait du personnage de dérober ses larmes; elles respectent bel et bien la poétique élégiaque. En revanche, l'infléchissement des *topoi* pastoraux que l'on trouve plus loin se révèle fort original :

Ma fureur malgré moi surmonte ma faiblesse,
Sans savoir où je suis, sans savoir où je vais,
Je me jette au travers des Bois les plus épais.
Je cours de tous côtes. Une ronce, un branchage
Ensanglante mon bras, déchire mon visage;
Mais livrée aux tourmens que mon cœur souffre alors,
Je ne vois, ne connois, ne sens que mes transports.
Le doux chant des Oiseaux qui dans ces Lieux habitent,
Ne fait qu'acroître encor les troubles qui m'agitent;
Leurs plaisirs, leurs amours irritent ma fureur;
Et je les interromps par des cris pleins d'horreur.
(Le Blanc, 1731, p. 69-70)

Encadrés par des mentions de la fureur du personnage, les lieux communs sylvestres n'apparaissent que pour mieux être retournés. Les bois, loin de calmer les tourments passionnels, les exacerbent physiquement (« ensanglante », « déchire ») et psychologiquement (« accroître », « irrite »), alors qu'Ériphile terrorise de pauvres volatiles. Crébillon n'aurait certes pas désavoué ces vers¹¹.

À la limite, un tel poème pourrait se lire comme une tentative de jouer avec l'horizon d'attente du lecteur et d'ainsi créer un effet de surprise en exploitant les *loci* élégiaques de manière originale. Mais qu'en est-il des motifs étrangers, presque contraires à la poétique élégiaque? Dans la onzième élégie, par exemple, Thamire raconte un songe funeste où elle s' imagine assister à la mort de son époux :

À peine je dormois. D'un combat furieux
Le spectacle sanglant s'est offert à mes yeux;
Cent Tonnerres d'airain avec des bruits horribles
Vomissent mille morts de leurs bouches terribles;

¹¹ Michault (1734, p. 75-76) qualifie le passage de « désordre furieux ». Quelques pages plus loin, à l'inverse, il considère comme élégiaque l'apostrophe à la nuit qui ouvre l'*Électre* de Crébillon (voir p. 81).

La fureur & l'effroi volent de rangs en rangs;
Et je ne vois par tout que morts & que mourans.
(Le Blanc, 1731, p. 119)

L'hypotypose martiale roule littéralement sur les chevilles héroïco-tragiques : « combat furieux », « spectacle sanglant », « Tonerres d'airain », « Vomissent mille morts », « bouches terribles », « fureur & [...] effroi », « volent de rangs en rangs », « morts & [...] mourants ». Le registre s'éloigne de la douce mélancolie, voire des saillies somme toute tempérées que l'on rencontre dans le reste du recueil. Et que penser de cette autre héroïne de Le Blanc, qui s' imagine devenir une nouvelle Marianne ou une nouvelle Agrippine :

Où, si-tôt que la Parque aura fini mes jours,
Cruel! je veux des tiens empoisonner le cours.
Ardente à te poursuivre ainsi qu'une Furie,
Je te reprocherai ma mort, ta barbarie.
[...]
Mon Ombre à tous momens marchera sur tes pas,
Tu voudras l'éviter : tu ne le pourras pas.
Je serai ton Boureau. (Le Blanc, 1731, p. 75)

Si les imprécations contre les amants infidèles ou insensibles appartiennent effectivement au répertoire des procédés rhétoriques de l'élégie, la tonalité du passage évoque plutôt les planches de la Comédie-Française. En outre, le motif revient dans le sixième poème :

Que je souffre à présent! Furieuse, éperduë,
Cruel! de quelque part que je tourne la vôë,
Tout retrace à mes yeux ton crime. Quelle horreur!
Tout... Non, je ne puis plus contenir ma fureur.
Noires Divinitez, qui sur les rives sombres
Tourmentez pour toujours les criminelles Ombres,
Répandez dans mon cœur vos funestes poisons.

La constellation lexicale qui se rapporte à la fois aux Enfers, à la fureur et à la magie noire rappelle ici davantage la Médée sénéquienne que Délie, Cynthie ou même les héroïdes ovidiennes, incluant la magicienne de Colchos. On objectera que des descriptions infernales se trouvent dans les élégies latines, notamment dans celles de Tibulle. Toutefois, l'abbé Le Blanc ne justifie pas son esthétique par le recours à l'autorité antique; qui plus est, les passages en question ont souvent été critiqués par la tradition critique néolatine et n'ont guère eu de postérité à l'âge classique.

Or, plus que les motifs, c'est la forme même des élégies de Le Blanc qui porte des marques de théâtralité. Certes, la majeure partie d'entre elles mettent en scène de manière plus ou moins explicite un acte d'écriture afin d'assurer la vraisemblance de l'énonciation poétique, en parfait accord avec les règles du genre. Les écarts n'en sont que plus saillants. Ainsi, lors de la finale de la troisième élégie, l'illusion épistolaire est brisée par le morcellement du discours :

Mais que sens-je? Déjà ma force m'abandonne...
Je ne puis... Ah voici mon funeste moment!
J'expire, cher Alcippe, & j'expire en t'aimant... (Le Blanc, 1731, p. 79)

Le fond répond peut-être à la mise en scène de l'*incipit* du poème¹², mais la série d'aposiopèses qui scandent les vers mime ostensiblement les dialogues théâtraux. Un procédé similaire est employé dans la huitième élégie. Cette fois, il ne s'agit plus de mourir sur les planches, mais de quitter la scène :

¹² Le Blanc (1731), p. 76 : « Prête à voir de Pluton le ténébreux Empire, / Je n'aurois jamais cru que je pûsse t'écrire, / Cher Amant. Toutes fois je le fais malgré moi. »

Éloignons-nos plutôt de ces funestes Lieux :
Je suis perdue hélas! s'il paroît à mes yeux.
Lui pourrois-je... Ah! cherchons mon Salut dans la fuite.
D'un aveu si honteux quelle seroit la suite?
Fuïons... S'il ne venoit peindre encor ses malheurs,
Fuïons... Je ne pourrois résister à ses pleurs. (Le Blanc, 1731, p. 104)

De nouveau, Le Blanc multiplie les aposiopèses et les marqueurs d'oralité : la reprise anaphorique de « Fuïons » accentue l'urgence de la situation et crée une véritable tension dramatique. Les vers finaux sont, quant à eux, explicites : « Je cherche en vain... Qu'entends-je? Ah! C'est lui que je voi! / Je me trouble. Grands Dieux! Je ne suis plus à moi. » (Le Blanc, 1731, p. 105) Il ne manque plus que les indications scéniques pour transformer le poème en tirade théâtrale.

Cette esthétique, singulière au plus haut point, atteint son apogée dans la dixième élégie. Après que Phénice s'est adressée à Albine, qu'on suppose être sa confidente, dès le sixième vers, elle lui ordonne de transmettre un message à son amant :

Cher Albine; [...]
Vas le désabuser. Dis-lui combien de larmes...
Hé tu ne vois que trop l'excès de mes allarmes!
Vas, cours, vole, reviens. J'attendrai ton retour. (Le Blanc, 1731, p. 112)

Moins sublime que le « Va, cours, vole et nous venge » du *Cid*, le passage fonctionne comme une véritable didascalie interne et n'enfreint pas au demeurant les règles classiques de la sortie de scène d'un personnage secondaire. Quelques vers plus loin, l'inquiétude qui gagne l'amante se traduit par un « Que fais Albine? » Cependant, c'est la finale qui opère la dernière rupture. En effet, après un dernier vers plutôt prosaïque, « Je ne devrois plus vivre, & je ne puis mourir » (Le Blanc, 1731, p. 115), Le Blanc ajoute un épilogue en italique à mi-chemin entre la didascalie et le dénouement d'une saynète :

*Albine alors revint, & la tendre Phénice
De ses plaintes enfin reconnut l'injustice.
Les Dieux ont tôt ou tard pitié des malheureux.
Et c'est toujours à tort que nous nous plaignons d'eux.*
(Le Blanc, 1731, p. 116)

L'élégie s'avère en l'occurrence un monologue en bonne et due forme : le procédé abolit la dernière frontière qui faisait du poème élégiaque un genre lyrique et non dramatique.

*

Trois ans après la parution de l'ouvrage de Le Blanc, l'abbé Jean-Bernard Michault fait paraître un traité qui contredit presque une par une les propositions de son prédécesseur. Les titres de certains chapitres balisent clairement les enjeux d'un débat sur lequel nous ne pouvons nous attarder ici : « Si l'Élégie peut être Héroïque? CHAP. III », « Si l'Élégie peut être Dramatique? CHAP. IV », « Si les fureurs Tragiques peuvent convenir à l'Élégie? CHAP. V ». Soulignons seulement deux particularités de la démarche de Michault. D'une part, il s'agit d'un traité théorique qui ne contient aucune élégie et, d'autre part, l'auteur recourt aux mêmes sophismes afin d'établir sa poétique : il multiplie les comparaisons avec d'autres genres et inclut un nombre considérable de poèmes qui ne sont pas des élégies dans le corpus élégiaque¹³.

¹³ Voir Delphine Denis (2008), *art. cit.*, p. 70 sq. Une telle méthode se retrouve de surcroît chez Rémond de Saint-Mard, chez Nivernais, dans les articles de l'*Encyclopédie* rédigés par Marmontel et par Joubert, pour ne nommer que ceux-là.

N'en déplaise à ses détracteurs – le « Discours sur l'élégie » est aussi vivement critiqué dans *Le journal des savants* –, Le Blanc anticipe ainsi la mode des héroïdes qui gagne la seconde moitié du XVIII^e siècle¹⁴ et cause une forte réaction chez des auteurs comme Chénier, Parny, Millevoye, Treneuil, etc. Certes, les poètes et la critique attribueront pendant longtemps l'échec de la véritable élégie – si un tel poème existe – aux formes mêmes de la sensibilité et de la sociabilité sous l'Ancien Régime, plus particulièrement au XVIII^e siècle, comme en témoigne ce propos d'un spécialiste de l'élégie préromantique : « La pensée fait sa toilette. Fontenelle met l'astronomie à la portée des dames. Montesquieu fait de l'esprit sur les lois. » (Henri Potez, 1898, p. 24¹⁵) Les impératifs de naturel, de simplicité, de douceur, si fortement liés au style associé à l'élégie, varient d'un siècle à l'autre et, avec eux, l'appréciation des poèmes en question. En revanche, si l'élégie s'avère encore aujourd'hui un genre limitrophe aux frontières poreuses, c'est en grande partie parce que les théoriciens ont rencontré plusieurs difficultés lorsqu'ils ont tenté d'en tracer les limites. « Elle ne doit être distinguée des autres espèces de Poésie que par le fond, par l'amour & par l'amour malheureux » (1731, p. 115), précise Le Blanc, donnant ainsi l'exemple d'une réflexion appelée à verser dans l'imprécision quand on connaît la fortune des tourments amoureux comme sujet de prédilection en littérature.

¹⁴ Voir Renata Carocci (1988).

¹⁵ L'auteur reprend le bon mot attribué à Madame Du Deffand. Le jugement qu'il porte sur des poètes comme Chaulieu et La Fare n'est guère plus tendre : « Cela ne dépasse pas la mélancolie païenne. Après avoir joui de l'amour, des festins et du soleil, ces viveurs attendent sans trop de tristesse la grande nuit » (Potez, 1898, p. 7).

Bibliographie

- AIGALIER, Pierre de Laudun d'. (2000), *L'Art poétique françois*, éd. J.-C. Monferran, Paris, Société des textes français modernes.
- BOILEAU, Nicolas. (1998), *Art poétique. Épîtres, odes, poésies diverses et épigrammes*, éd. S. Menant. Paris, Garnier-Flammarion.
- CAROCCI, Renata. (1988), *Les Héroïdes dans la seconde moitié du XVIII^e siècle (1758-1788)*, Paris / Schena, Fasano / A. G. Nizet, coll. « Cultura straniera ».
- CHAPPUIS SANDOZ, Laure. (2011), *Au-delà de l'élégie d'amour. Métamorphoses et renouvellements d'un genre latin dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier.
- DENIS, Delphine. (2008), « De l'élégie à l'élégiaque : un débat théorique à l'âge classique », dans Lucille GAUDIN-BORDES et Geneviève SALVAN (dir.), *Les Registres. Enjeux stylistiques et visées pragmatiques. Hommage à Anna Jaubert*, Louvain La-Neuve, Bruylant / Academia, coll. « Au cœur des textes », p. 65-78.
- DION, Nicholas. (2013), « Muses élégiaques, muses pérennes. La tristesse comme critère définitoire de l'élégie française, de Sébillet (1548) à La Mesnardière (1640) », dans Éric VAN DER SCHUEREN et Matthieu FORTIN (dir.), *De la permanence. Études offertes à Bernard Beugnot pour son quatre-vingtième anniversaire*, Paris, Hermann, coll. « République des Lettres / Symposiums », p. 65-84.

- . (2012), *Entre les larmes et l'effroi. La tragédie classique française, 1677-1726*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Lire le XVII^e siècle ».
- FONTENELLE, Bernard Le Bovier de. (1969), « Description de l'empire de la poésie », dans Raymond PICARD (dir.), *La Poésie française de 1640 à 1680*, Paris, S.E.D.E.S., p. 22-24.
- . (1766), « Description de l'empire de la poésie », dans *Œuvres*, vol. IX, Paris, Libraires associés, p. 438.
- FRAGUIER, Claude-François. (1729), « Mémoire sur l'élegie grecque et latine », dans *Mémoires de littératures tirez des registres de l'Académie royale des inscriptions et belles lettres*, vol. VI, Paris, Imprimerie royale, p. 277-282.
- GOYET, Francis (dir.). (1990), *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, Librairie générale française, coll. « Livre de poche ».
- LE BLANC, Jean-Bernard. (1731), *Élégies [...], avec un discours sur ce genre de poésie*, Paris, Chaubert.
- MICHAULT, Jean-Bernard. (1734), *Réflexions critiques sur l'élegie*, Dijon, Augé.
- POTÉZ, Henri. (1898), *L'Élegie en France avant le Romantisme*, Paris, Calmann-Lévy.
- VAUQUELIN DE LA FRESNAYE, Jean. (1885), *L'Art poétique*, éd. G. Pellissier, Paris, Garnier frères.

Résumé

Cet article se penche sur le « Discours sur l'élégie », le traité théorique placé en tête des *Élégies* (1731) de l'abbé Jean-Bernard Le Blanc, afin de montrer dans quelle mesure il estompe les distinctions génériques alors qu'il devait plutôt assurer leur valeur discriminante. Nos conclusions sont par la suite étendues aux douze élégies qui se veulent un essai de repousser les frontières imposées au genre élégiaque dans la tradition française telle que perçue et analysée par l'abbé Le Blanc et qui partagent de surprenantes affinités avec la poésie dramatique.

Abstract

This article investigates the « Discours sur l'élégie », the theoretical treatise placed at the beginning of abbé Jean-Bernard Le Blanc's *Élégies* (1731), and shows how it blurs generic distinctions instead of ensuring their discriminating role. Those conclusions are subsequently applied to a study of the twelve elegies, which tend to push the boundaries of the elegiac genre set by the French tradition, as abbé Le Blanc understands and analyses it, and which share some surprising similarities with dramatic poetry.

La frontière des « écrits bruts » : pour une dé-limitation du chant de la folie

Pauline Goutain
Université Carleton

Le terme « écrits bruts » est apparu dans la continuité du concept d'« art brut ». Ce terme, dû en 1945 au peintre français Jean Dubuffet, visait à remettre en question la définition traditionnelle de l'art. Tout comme l'« art brut » avait été conçu par Dubuffet en tant qu'art « anti-culturel »¹, les « écrits bruts » ont été définis, une trentaine d'années plus tard, par opposition

¹ Le texte de Dubuffet *L'Art brut préféré aux arts culturels* (1949) fait office de manifeste quant à la définition de l'« art brut » et positionne clairement ce concept contre celui de « culture ».

à la littérature traditionnelle. Dans l'ouvrage-manifeste *Les Écrits bruts* (Thévoz, 1979), marginalité et non-communication sont mises en avant ainsi que l'idée de non-érudition. La notion de folie joue également un rôle majeur dans la définition de cette catégorie. En effet, ces textes proviennent majoritairement d'hôpitaux psychiatriques et mettent en scène les délires, les utopies, les réclamations de personnes internées.

Les enjeux de la « frontière » dans les « écrits bruts » sont multiples. Si le mot « frontière » désigne en premier lieu les limites d'un territoire géographique, il permet également de déterminer le champ d'application d'un concept et de le positionner par rapport à d'autres notions. La frontière peut être matérielle ou figurée, contribuer à l'organisation d'un espace concret ou à la structuration de l'espace mental. La notion de « frontière » peut aussi être conçue comme une ligne de séparation impliquant un rapport de force ou bien une interface permettant le dialogue et l'échange. Ces différents aspects de la frontière permettent d'aborder les « écrits bruts » sous différents angles : des limites conceptuelles de cette catégorie aux frontières concrètes de ce type d'écriture – à savoir son contexte de création – en passant par la frontière du support – cette ligne qui délimite un champ d'expression – et la question du signe – interface plus ou moins transparente où raison et folie se réconcilient.

D'autre part, la question de la frontière au sein des « écrits bruts » amène à s'interroger plus largement sur le processus de reconnaissance et sur le rôle de l'écriture en soi, au-delà du champ strict de la littérature. Tout d'abord, dans le discours avant-gardiste associé aux « écrits bruts », la notion de frontière, par le biais des métaphores spatiales, semble prendre

une dimension stratégique. La limite dessinée entre « écrits bruts » et littérature tend à conférer une valeur subversive à ces textes et à en faire un outil critique allant à l'encontre de la norme et du monde de la culture. La frontière concrète des « écrits bruts » – les murs de l'asile – vient, de plus, remettre en question le contexte qui assure à l'écriture son statut de littérature. Enfin, la frontière du sens créée par une langue affolée nous invite à reconsidérer l'écriture non plus comme un simple véhicule de sens mais comme un acte poétique, inventif et existentiel.

Ainsi, nous chercherons à explorer les différentes strates de la notion de frontière afin de mettre au jour les différentes perspectives que le concept d'« écrits bruts » ouvre sur l'écriture, la littérature, voire l'art.

*Les « écrits bruts » au sein de l'« art brut » :
une question de catégories?*

Littérature et arts visuels : deux nations étrangères?

Dans l'histoire de la pensée occidentale, le domaine de l'esprit a souvent eu la part belle sur celui de la main et du faire. Les *arts libéraux* – par opposition aux *arts mécaniques* – comptaient ainsi au Moyen Âge seulement les productions de la pensée, l'« ensemble des choses écrites » (Suberville, 1948, p. 9) auxquelles on reconnaissait une valeur esthétique et un contenu érudit. Ce n'est qu'à la Renaissance que peinture, dessin, sculpture et architecture intègrent cette catégorie. Les Beaux-Arts sont ainsi devenus une catégorie relevant de l'esthétique au même titre que les Belles-Lettres. Toutefois, si ces deux

disciplines se sont vu attribuer le privilège de relever de l'intelligence humaine et du Beau, elles ont été séparées en deux univers différents – l'un qui a trait aux mots; l'autre, aux formes et couleurs. La création des Académies (XVII^e et XVIII^e siècles) a contribué à officialiser cette frontière. En France, notamment, la fondation de l'Académie française, chargée du domaine littéraire et de la langue française (1635), est allée de pair avec la création de l'Académie royale de peintures et de sculptures, chargée des Beaux-Arts (1648). Ces deux institutions se sont maintenues dans le temps et régissent toujours la distinction faite entre langages écrit et pictural.

En dehors de cette limite institutionnelle, la ligne dissociant la production littéraire et les arts visuels renvoie également à une réalité conceptuelle : à une certaine représentation du monde dérivant directement de la hiérarchisation des sens et de l'opposition entre corps et esprit. Si la littérature a à voir avec le domaine des idées – le champ immatériel de la pensée –, les beaux-arts s'attachent pour leur part au monde des objets, à la réalité concrète. D'un côté, les inscriptions ne sont qu'un support matériel subalterne au développement de l'esprit; de l'autre, c'est la matière – pigments mélangés à l'huile, marbre, bois, etc. – qui priment sur les idées. Les formes et les couleurs en appellent au toucher et à la vue bien moins qu'à l'intellect alors que l'écriture, elle, requiert un effort d'intellectualisation se passant de toute sensorialité.

Cette vision – idéal séparant la littérature et les arts plastiques en deux nations étrangères – a longtemps perduré jusqu'à ce que les recherches modernistes des XIX^e et XX^e siècles viennent questionner l'arbitraire de cette frontière.

Toutefois, malgré les recherches formelles des écrivains et les expériences poétiques des peintres, ceux-ci restent tributaires des systèmes établis de diffusion. Ainsi, si littérature et art – en tant que formes d'expression spécifiques – ont ouvert leur frontière l'une à l'autre, elles ne se sont jamais constituées en une nation unie. Le livre reste le voisin du tableau et de la sculpture, mais n'intègre jamais leur domaine en raison du lieu auquel il est attaché, les étagères des librairies ou des bibliothèques. De même, l'œuvre d'art ne peut se transposer dans un livre sans perdre ses caractéristiques d'œuvre d'art. Le musée, la galerie ou encore l'intérieur privé du collectionneur sont ses espaces de prédilection.

Les deux régions du « brut » : les écrits et l'art

Même si Jean Dubuffet a montré un intérêt pour les productions écrites dès ses premières prospections² – des textes issus d'hôpitaux psychiatriques sont en effet rassemblés dès les années 1940 –, ce n'est véritablement qu'à partir des années 1960 qu'« un art brut dans l'écriture » (Thévoz, 1978, p. 12) est mis en lumière. À ce moment, la Compagnie de l'art brut, qui avait été dissoute en 1951, est reconstituée. Parmi les nouveaux objectifs de l'association, une place toute particulière est accordée aux formes écrites. Dans la « Notice » sur la nouvelle

² À la suite de la dénomination de l'« art brut » en 1945, Dubuffet commence des prospections dans les hôpitaux psychiatriques et les campagnes (essentiellement en France et en Suisse). En 1948, il fonde la Compagnie de l'art brut afin de rationaliser ces collectes et d'éviter les dérives marchandes des œuvres rassemblées. Des expositions sont organisées dans les sous-sols de la Galerie Drouin à Paris, le Foyer de l'art brut.

Compagnie, Dubuffet, faisant état des collections, précise notamment ceci :

Outre les œuvres à caractère proprement artistique, nos collections comprennent aussi quelques manuscrits ou écrits divers qui nous paraissent avec les normes de la littérature usuelle dans le même rapport que les ouvrages d'art brut avec ceux des arts culturels. (1967, p. 172)

Concernant les publications³ projetées par l'association, Dubuffet souligne, de plus, que le déchiffrement et la transcription de certains de ces textes sont prévus. Les fascicules à paraître intégreront ainsi non seulement « des reproductions d'œuvres les plus marquantes » de la collection mais aussi « des écrits [...] qui procèdent d'une position inventive analogue à celle de l'art brut » (p. 172).

Ainsi, par ces nouveaux objectifs, Jean Dubuffet intègre l'univers littéraire à sa pensée anti-culturelle et établit l'écriture aux côtés de la création plastique au sein du monde du « Brut ». Toutefois, malgré son intention première – remettre en question ce qui structurait la culture occidentale, à savoir ses catégories artistiques, ses institutions et son goût, par le biais d'une nouvelle conception de l'art –, la manière de considérer les écrits au sein de l'« art brut » ne fait que réitérer une structure qu'il voulait déconstruire. En effet, la reconnaissance des formes écrites dans l'« art brut » reste tributaire de la frontière tracée culturellement entre littérature et art. Les textes « bruts » sont conçus dans un rapport d'analogie avec les œuvres d'art « brutes », et ces deux formes d'expression sont de nouveau isolées en deux univers parallèles.

³ Une série de publications - les *Cahiers de l'art brut* - documentant l'œuvre et la vie de chaque auteur est mise en place (bien que planifiée en 1947, cette publication ne débute que dans les années 1960).

Une dizaine d'années plus tard, la parution des *Écrits bruts* (Thévoz, 1979) ne fait qu'officialiser cette distinction. La définition qui en est donnée transpose littéralement le concept d'« art brut » dans le domaine littéraire. Alors qu'en 1949, Jean Dubuffet entendait par « art brut »

des ouvrages exécutés par des personnes indemnes de culture artistique, dans lesquels donc le mimétisme, contrairement à ce qui se passe chez les intellectuels, ait peu ou pas de part, de sorte que leurs auteurs y tirent tout (sujets, choix des matériaux mis en œuvre, moyens de transposition, rythmes, façons d'écritures, etc.) de leur propre fond et non pas des poncifs de l'art classique ou de l'art à la mode. (1967, p. 201-202),

les « écrits bruts », eux, désigneraient

des textes produits par des personnes « ignorantes » ou réfractaires à la « culture des cultivés », insoucieuses des modèles du passé, indifférentes aux règles du bien-écrire (si ce n'est pour les transgresser), totalement étrangères en tout cas au milieu que nous associons aussitôt à l'idée de littérature, celui des écrivains, des éditeurs et des critiques. (Thévoz, 1979, p. 6)

Il est à noter que la publication des *Écrits bruts* correspond à un moment particulier de l'histoire de l'« art brut », à un moment d'institutionnalisation et de restructuration (de structuralisme aussi), pourrait-on dire, où la question des catégories semble importante. Au début des années 1970, en effet, Jean Dubuffet lègue les œuvres jusqu'alors rassemblées par la Compagnie de l'art brut à la ville de Lausanne. Cette donation mène, en 1976, à l'ouverture de la Collection de l'art brut, dont Michel Thévoz sera est le premier directeur. Bien que ce lieu d'exposition se veuille au départ un « anti-musée », les questions d'accrochage, de catégories ainsi que de discours sur les œuvres accrochées se posent tout comme pour une institution normale. Le concept

d'« écrits bruts » se dessine donc à un moment où les textes qu'il désigne se voient accorder une nouvelle visibilité; le fait d'être exposés au sein d'un musée à côté d'œuvres d'art ayant comme suscité la nécessité d'en tracer les contours conceptuels.

Si l'apparition de la notion d' « écrits bruts » suit l'ancien modèle séparant les lettres et les arts, la place de l'écriture dans l'« art brut » s'avère toutefois plus complexe qu'une simple limite entre deux champs d'expression. La matérialité des textes – graphisme, rapport texte / image, néologismes, etc. – met en effet en question la frontière dressée entre œuvre picturale et œuvre littéraire et interroge par là notre manière d'appréhender traditionnellement un texte ou une œuvre d'art.

***Quand les mots deviennent formes
et quand les mots assaillent les formes***

Le mot prend forme : il devient lui. Cette forme devient ce que le mot représente. Tout est mots. Tout ce qui est mot est plus ou moins forme? Tout ce qui est forme plus ou moins se pénètre, plus ou moins est pénétré, plus ou moins s'enveloppe, plus ou moins est enveloppé. (« Palanc l'écrituriste »⁴, dans Dubuffet, 1967, p. 230)

Comme le mentionne Michel Thévoz en introduction des *Écrits bruts*, la découverte d'« œuvres plastiques [...] étrangères dans une large mesure à notre culture » – œuvres qui furent qualifiées par Dubuffet d'« art brut » – a amené à « mettre à jour

⁴ Né à Vence en 1928, Francis Palanc était pâtissier. À l'âge de 19 ans, il commença à élaborer son système alphabétique, tout en réalisant parallèlement des tableaux faits à partir de coquilles d'œuf et d'autres matériaux périssables. Ce poème était inscrit sur une feuille collée au dos d'un de ses tableaux. La transcription donnée par Dubuffet conserve les fautes d'orthographe présentes dans le texte original.

des processus de création et de subversion qui pouvaient emprunter presque indifféremment, pourrait-on dire, le moyen des formes figuratives et des mots de la langue » (1979, p. 10). Il précise d'ailleurs qu'un des traits caractéristiques des écrits bruts consiste justement « à ne jamais se détacher tout à fait d'une impulsion graphique qui peut aussi bien s'appliquer à une expression figurative », révélant par là « l'arbitraire des catégories telles que beaux-arts, littérature, musique, etc. » (p. 9-10).

Dans la plupart des « écrits bruts », le tracé du stylo peut en effet devenir forme ou lettre, modeler la surface de la feuille en un espace plastique ou être le simple support à un signifié. La ligne peut être lue et vue simultanément comme un signifiant ou comme le contour d'une figure plus ou moins abstraite. La frontière entre littérature et art se dissout alors pour laisser place au domaine plus large du geste graphique.

Les œuvres de Palanc dit l'écrituriste⁵ sont en ce sens révélatrices. Elles partent du désir de créer un alphabet qui puisse signifier les fondements universels, non par les lettres traditionnelles mais par une graphie guidée par des principes géométriques. La géométrie, selon Palanc, régit la vie mentale de chaque individu et c'est ce sens caché, ce lien profond qui unit l'homme au monde, qu'il cherche à mettre à jour à travers un code se situant à la limite de la lettre et de la figure. Personnifiant la géométrie, il écrivait : « Je suis géométrie – visage universel. Mes lignes sont des mots – des murmures sans

⁵ Les écrits de Francis Palanc sont les rares écrits intégrés aux « écrits bruts » qui ne proviennent pas d'hôpitaux psychiatriques.

bruit. Lentement, doucement, je vous pénétrerai. Faisant de votre forme – pureté de mes lignes. » (Dubuffet, p. 222-223)⁶

Au cœur de ses recherches plastiques et alphabétiques se trouvent les notions du masculin et du féminin. Le premier est signifié graphiquement par des tracés rectilignes et par le carré; le second, par des courbes et le cercle. Mais au-delà de cette analogie entre formes et principes universels, c'est l'idée de métamorphose et d'incarnation qui est à l'œuvre dans ses écritures. Le mot prend corps dans la forme et la forme donne vie à la chose signifiée. Ses exercices graphiques et géométriques visent en effet avant tout à trouver l'expression visuelle par laquelle le mot retrouvera toute sa vertu et sa consistance profonde. Ceux qui apparaissent le plus souvent dans ses tableaux – « Moi », « Toi », « Lui », « Vie », « Joie », « Vase » – s'insèrent les uns dans les autres et se métamorphosent pour mieux exprimer l'interrelation existant entre l'homme et la femme. Jean Dubuffet qualifie la création scripturale de Palanc d'« écriturisme » et d'« alchimie pronominale » (1967, p. 230), montrant par là que la limite entre domaine littéraire et artistique s'évapore face à un langage préoccupé avant tout de mettre à jour le sens et le flux de la vie.

Si la plasticité même des « écrits bruts » remet en question la frontière entre dessin et écriture, un autre trait de ces textes vient également perturber cette limite : la

⁶ En plus des inscriptions présentes dans ses tableaux, Palanc rédigea de nombreuses notes – entre simples notations, aide-mémoire et poèmes – pour améliorer son système alphabétique. Le texte dans lequel il donne la parole à la Géométrie – et duquel cette citation est tirée – correspond à ce pan de sa création.

juxtaposition des textes et des images dans un rapport qui s'avère plus complexe que celui d'une simple illustration.

Dans les écrits de Joseph Heuer⁷, par exemple, la mise en page des dessins et des écritures brouille le dialogue traditionnel qui s'établit entre le langage pictural et le texte dans un livre imagé. Le dessin est une sorte de pictogramme qui constitue un signe à part entière autour duquel est agencé le texte. Les mots ne suivent pas la linéarité et la verticalité conventionnelles de l'écriture occidentale, mais exploitent la spatialité de la feuille dans un rapport analogique avec ce qu'elle signifie. Joseph Heuer, qui était sergent dans l'infanterie avant d'être interné, conçoit en effet l'espace de la feuille comme un territoire qu'il investit par les mots et les images. Ses « tableaux de graphismes », comme les nomme Jean Dubuffet,

ouvragés avec grand soin d'une fine plume, en plusieurs couleurs, et avec beaucoup d'inscriptions portées à l'envers fonctionnent à la fois [...] dans le sens de libellés et dans celui de topographies : ils sont en même temps des actes et des cartes, quand même ils n'assument pas encore après cela des figurations à la signification symbolique. (1967, p. 288)

Les frontières, par exemple, sont marquées par des baïonnettes – petits signes anguleux qui délimitent les territoires tout en manifestant sur le mode symbolique « la garde militaire et la présence vigilante en tous lieux du sergent lui-même » (p. 289). Concernant les écritures même de ses dessins, Joseph Heuer

⁷ Joseph Heuer (1827-1914) est interné en 1860 à Genève jusqu'à la fin de sa vie. Ce n'est que tardivement, vers 1907, et après avoir changé d'asile, qu'il semble avoir commencé à écrire et à dessiner. C'est grâce au Professeur Ladame que ses dessins et écrits ont été préservés. On sait peu de choses de Joseph Heuer, simplement qu'il a été ébéniste, relieur, régleur de registres avant d'être sergent dans l'infanterie. C'est cette dernière profession qui ressort le plus dans son œuvre.

greffe à ses mots de nombreuses lettres muettes, accentuant par là la dimension graphique de l'écriture et l'aspect visuel des mots. « Territoire » devient « TERRHITHOIRE » et les pays qui apparaissent sur certaines de ses cartographies – l'Italie, la Russie ou encore l'Amérique – prennent les formes respectives de « Hithalhie », « Rhusscies » et « Hammerhic ». Si ce maniérisme orthographique semble inutile sur le plan du sens et rend difficile, au premier abord, la compréhension du texte, il joue un rôle sur le plan visuel. D'autre part, il révèle une troisième dimension du langage, son oralité. Une fois lues à haute voix, en effet, les parties silencieuses des mots se taisent et le sens caché derrière des inscriptions visuellement incompréhensibles est dévoilé.

La plasticité même de l'écriture dans les « écrits bruts » tout comme la présence simultanée d'inscriptions et d'images ou encore les néologismes purement phonétiques engagent un mode de lecture qui ne met pas seulement en jeu le processus d'intellection – comme dans la lecture d'un livre imprimé ou d'une lettre traditionnelle – mais qui implique aussi de prendre en considération l'aspect visuel et sonore du texte. Ces dimensions viennent perturber la limite séparant les modes de diffusion de l'art et de la littérature, à savoir respectivement l'exposition et la publication. Les textes relevant des « écrits bruts » sont à la fois à voir, à parler – c'est-à-dire à déchiffrer à haute voix – et à entendre – c'est-à-dire à lire comme un message. Leur transcription typographique – format exigé pour leur publication – ou bien leur mise sous verre – mode de présentation muséal – limitent obligatoirement un de ces aspects. La typographie omet la richesse formelle de la graphie – sa disposition sur la feuille, le style même du tracé, etc. – pour se concentrer sur les particularités linguistiques de l'écriture,

alors que leur accrochage rend difficile la lecture des textes pour se focaliser sur leur dimension esthétique – les pages, dans le cas de livres, ne peuvent être feuilletées et la feuille ne peut être tournée pour suivre des inscriptions courant dans plusieurs sens.

Ceci n'est pas pour pointer du doigt la déficience de ces modes de diffusion : leur présence est nécessaire et a permis de faire reconnaître des écrits qui, sans eux, seraient restés dans l'ombre. Plutôt, cette analyse vise à montrer que les textes relevant des « écrits bruts » se situent au seuil de deux catégories. Par cette position même, ils perturbent la stabilité de la frontière entre littérature et art. Ils la rendent perméable, la déplacent, la traversent, apportant tour à tour des éléments de l'art dans le monde de la littérature et vice-versa, ceux de la littérature dans l'univers de l'art. Ils sont une sorte d'interface où dialoguent littérature et art. Toutefois, ils sont également un troisième monde dont les occupants semblent condamnés à osciller entre deux pays auxquels ils n'appartiennent pas entièrement.

*La stratégie de la frontière dans le discours
sur les « écrits bruts »*

Comme il est mentionné précédemment, la dimension visuelle et orale des « écrits bruts » tend à les situer en marge de la littérature. Toutefois, cette position – si elle correspond à une réalité matérielle – est renforcée par le discours avant-gardiste qui leur est associé. En effet, la notion de marginalité constitue un élément stratégique dans la définition des « écrits bruts » et contribue à en faire un outil critique de la littérature

traditionnelle. Et Michel Thévoz de dire : « La notion d'écrit brut se définira essentiellement par opposition à la littérature telle qu'on l'entend ordinairement. » (1978, p. 11)

Pour un contour historique des « écrits bruts »

Pour mieux comprendre le discours associé aux « écrits bruts », il y a lieu de revenir sur le contexte qui lui a donné le jour. Le moment de reconnaissance des « écrits bruts » – à savoir les années 1960 et 1970 – correspond à un contexte littéraire et intellectuel particulier. Le langage est alors au centre des débats : Richard Rorty parlait à ce propos de « linguistic turn » (1967). La scène culturelle française est marquée par une attirance certaine des sciences humaines par la linguistique et la sémiotique. Sous l'influence du structuralisme, le langage est posé comme un système interrelationnel mettant en jeu les mots, les signes, les individus et le pouvoir. Son arbitraire tout comme sa relativité et sa normativité sont portés sur le devant de la scène. L'idée d'un langage individuel, ingénu et naturel est abandonnée au profit de la vision d'un langage autoritaire et aliénant. À cette vision pessimiste, s'ajoute la désillusion d'une possibilité de nommer la réalité. Les mots ne sont pas les choses et échouent dans leur tentative de cerner le monde matériel. D'autre part, dans le domaine de la communication, le développement de nouveaux médias contribue à faire du langage un outil purement objectif, strictement voué à véhiculer du sens et à reléguer sa dimension poétique dans les limbes de l'oubli. Face à cette situation du langage, nombre d'écrivains s'interrogent sur le sens à donner à la littérature. Dans la continuité de la pensée barthésienne selon laquelle « il n'y a rien en dehors du langage », ils se confrontent à l'impossibilité

pour le langage de signifier l'humain et la réalité. La forme des mots, et non ce qu'ils portent – leur sens – est alors explorée pour tenter de dire ce qui ne peut être dit. Dans le domaine des arts visuels, une même attention est portée au langage. Les néo-avant-gardes, telles que le lettrisme ou encore Fluxus, accordent une place nouvelle à la poésie. Perpétuant l'assaut des catégories, elles intègrent les expériences littéraires à leur processus de création artistique. Elles tentent de relier l'art et la vie en abaissant les frontières entre poésie, art visuel et expérience du quotidien, au sein d'œuvres dans lesquelles les mots, les formes et les matériaux cohabitent.

***Contre l'objectivité du langage,
pour une langue individuelle et poétique***

L'intérêt porté aux « écrits bruts » – textes majoritairement réalisés en contexte asilaire et mettant en jeu le langage de la folie – ainsi que la conceptualisation de ce terme doivent être restitués sur cette toile de fond. Dans les premiers ouvrages consacrés à ce concept – *Le Langage de la rupture*, 1978 et *Les Écrits bruts*, 1979 –, Michel Thévoz fait directement référence aux théories linguistiques et aux modèles de communication pour mieux les critiquer. Partant du système saussurien, il révèle comment ces éléments structurels sont l'objet d'une recomposition dans les « écrits bruts » et comment ces derniers se jouent du talon d'Achille de la linguistique, c'est-à-dire de l'arbitraire du signe. Dans les « écrits bruts », cette faille est en effet exploitée sous toutes ses facettes : des modifications orthographiques du signifiant (comme l'ajout de lettres inutiles, la suppression des lettres muettes ou encore le renchérissement des préfixes ou suffixes) en passant par

l'exploration des variantes phonétiques ou encore des structures grammaticales (le verbe devenant un nom; le nom, un adjectif ou un adverbe, etc.).

Dans les écrits de Samuel Daiber⁸, par exemple, le suffixe « -ment » (propre aux adverbes) devient le moyen de rallonger des mots qui lui semblent trop courts. La négation « pas » se transforme en « pasement », « point » en « pointement », « ni » en « niment », ou encore « jamais » en « jamaisement ». Sur le même modèle, Samuel Daiber invente de nouvelles expressions comme « automobilement » pour signifier « au moyen d'une automobile ». À partir de noms, il crée également de nouveaux verbes. Par le simple ajout de la terminaison « -er », il condense des expressions et rend actifs des objets au départ passifs. « Pistolader » (« tuer au pistolet ») redonne ainsi le pouvoir d'action au pistolet, « voixer » redonne la parole à la « voix », ou encore « périler » dit dans un raccourci l'ensemble de mots « mettre en péril »

Dans l'analyse des écrits dits « bruts », l'accent est placé sur la logique subversive du processus de réécriture. Le *détournement de l'écriture* – selon le titre de l'ouvrage de Michel Thévoz (1989) – qui mène aux « écrits bruts » récupère les règles linguistiques et se joue de leur caractère conventionnel pour aboutir à un langage individuel déroutant. Les dérives graphiques font glisser le rapport établi entre le signifiant et le

⁸ Samuel Daiber, né en 1901, est hospitalisé de manière permanente à l'âge de 47 ans (il meurt en 1983). À partir de ce moment, il se met à écrire des textes qui « ont la forme de longues missives adressées au médecin directeur de l'établissement, à des parents ou à des destinataires imaginaires. Ce sont pour la plupart des feuilles de papier à lettre lignée, de 30 x 21 cm, que Samuel D. couvre intégralement d'une écriture soignée et régulière en biffant parfois de longs passages [...] » (Thévoz, 1979, p. 61-86) Les textes de cet auteur ont été l'objet d'une étude approfondie (Capt, 2012).

signifié. L'indépendance du signifiant s'affirme : le mot peut être écrit indifféremment sous telle ou telle orthographe sans pour autant affecter le sens du signifié. Réciproquement, un même signifiant peut renvoyer à plusieurs signifiés; sa disposition sur la page, sa plasticité et sa sonorité offrant plusieurs possibilités d'interprétation visuelle et orale. Dans les écrits d'Annette Libotte⁹, par exemple, les règles phonétiques sont mises à jour dans l'orthographe même des mots : « l'eswi min » correspond à « l'essuie-mains », « le trois mai » devient « le trwa m est » – mais on pourrait tout aussi bien lire « le tramway » –, « nos ailes » sont décomposées en « no z'estl » – mais de nouveau, d'autres mots peuvent s'envoler de cette orthographe selon l'imagination du lecteur, tels que « zèle » ou « zeste »¹⁰.

Un autre aspect qui est mis en avant dans l'analyse des « écrits bruts » est leur dimension anticomcommunicative : nous souhaitons préciser ici que cet aspect est lié aux particularités stylistiques des « écrits bruts » bien plus qu'à l'intentionnalité de leurs auteurs. La réformation et reformation des règles linguistiques observables dans la majorité de ces textes vont, en effet, à l'encontre du modèle de communication qui conçoit la langue comme un lien univoque reliant un émetteur et un récepteur.

Ainsi, le glissement de l'arbitraire du signe vers la libération de ses ressources sémantiques et graphiques

⁹ Annette Libotte est née à Bruxelles en 1890. Elle est internée à plusieurs reprises en Belgique à partir de 1934. Les textes conservés à la Collection de l'art brut et reproduits dans l'anthologie *Écrits bruts* ont été écrits en 1941 et 1942. Ils consistent en « 350 pages réparties dans deux petits carnets, genre bloc-notes, de 13 x 8 cm » (Thévoz, 1979, p. 41-54).

¹⁰ Nous nous sommes permis d'ajouter à la transcription classique (telle que proposée dans les *Écrits bruts*) d'autres évocations, celles mêmes que ces graphies ont suscitées en nous, indépendamment du sens du texte.

contribue à faire des « écrits bruts » un cheval de Troie permettant d'ébranler la conception rationnelle du langage. Ceux-ci sont une entrée par laquelle le discours anticulturel de Jean Dubuffet et de Michel Thévoz vient critiquer sa normativité et sa fonction coercitive au sein de la société. Comme des feux de Bengale lancés dans un monde en perte d'altérité, les « écrits bruts » sont récupérés pour éclairer la possibilité d'une expression plus individuelle et poétisée résistant aux conventions culturelles et à l'uniformité sociale.

Prenant comme support les textes de Samuel Daiber, Michel Thévoz disait notamment à ce propos :

Contrairement au commun des individus pour qui l'homéostasie (c'est-à-dire la contrainte de stabilité) du langage représente une garantie de communicabilité, Samuel, rejeté de toute manière du circuit de la communication, la ressent comme une gêne. Pour réagir contre la normalisation du langage, contre le refroidissement et l'oubli des métaphores, contre l'effacement de l'étymologie, il entreprend de maîtriser individuellement le processus d'évolution. (1978, p. 164-165)

Enfin, les spécificités linguistiques des « écrits bruts » sont mises en parallèle avec les recherches des poètes de l'époque. Les déformations orthographiques, la transposition de l'oralité du langage dans l'écriture ou encore les jeux formels de la graphie sont en effet au centre des préoccupations d'après-guerre. Jean Dubuffet, aux côtés de Raymond Queneau, insistait notamment sur le fait que la généralisation de la typographie en Occident « avait fait oublier toutes les ressources visuelles des graphies » et « toutes les ressources du parler » (Dubuffet, 1967, p. 293) et que l'écriture se devait de retrouver son expression plastique et verbale avec ses « sonorités, inflexions, mimiques » (p. 293). De même, Raymond Queneau, s'amusant

des règles de la langue française, proposait « non de corriger l'orthographe de l'ancien français [...] mais de choisir quelle orthographe donner au nouveau français », en précisant que « la plus phonétique semblerait s'imposer » (Queneau, 1965, p. 22). Dans un autre registre, Francis Ponge, face aux débats sur le silence de la poésie à la suite des atrocités de la Seconde Guerre mondiale, faisait du « jargon » l'espoir de ce genre¹¹. Ainsi, ce n'est pas par hasard si les poèmes de Queneau, de Ponge ou encore les *Pièces littéraires* de Dubuffet sont intégrés, de manière comparative, à l'analyse des « écrits bruts ». Ce dialogue permet de renforcer le potentiel expressif et poétique des « écrits bruts » et d'éclairer le fait que la langue est bien plus qu'un système régi par des conventions ou un instrument de communication facilement maîtrisable. Face à un langage pris dans l'histoire et les normes littéraires, les « écrits bruts » sont présentés comme une porte libératrice : celle de la folie et de l'altérité.

Le discours sur les « écrits bruts » participe ainsi de la défense d'un langage autre et d'une écriture plurielle qui répondent à l'exhortation des poètes, à savoir explorer « cette vertu stupéfiante des mots lorsqu'on les dispense de la transmission des idées et qu'on réveille ce qu'on pourrait appeler leur processus primaire » (Thévoz citant Paul Valéry, 1978, p. 153). Il participe également d'une nostalgie plus générale, d'un fantasme collectif cherchant à retrouver un état utopique du langage, un langage pré-institutionnel où écriture, parole et gestualité exprimaient l'homme dans son essence

¹¹ Répondant à la constatation de Theodor Adorno, « Écrire un poème après Auschwitz est barbare », Francis Ponge écrivait : « L'espoir est donc dans une poésie par laquelle le monde envahisse à ce point l'esprit de l'homme qu'il en perde à peu près la parole, puis réinvente un jargon. » (1961, p. 195-199)

même, une langue idéale où les mots approchaient de si près les choses qu'ils en captaient le sens profond, un langage individuel libéré de toute contrainte sociale.

Les « écrits bruts », « un pôle voguant à contre-courant »¹²

Le discours sur les « écrits bruts » tend à reconstituer ce lieu fantasmé du langage. Dans cette construction, le tracé de la frontière est central. Toutefois, celui-ci n'est pas neutre. Comme en situation de guerre, il établit un rapport de force entre le lieu des « écrits bruts » – territoire de la folie – et son parti ennemi – celui de la « culture ». Les normes sociales et l'usage conventionnel du langage sont présentés comme l'empire hégémonique à ébranler; les « écrits bruts » et leur auteur, comme le char d'assaut. Le pouvoir des « écrits bruts » est vu, en effet, dans leur capacité à « s'en prendre à la base la plus résistante du conditionnement culturel, sa racine, c'est-à-dire aux mots et à leur agencement usuel » (Thévoz, 1978, p. 8).

Cette attaque est modélisée selon différentes topographies, de la vision du traître qui attaque de l'intérieur à celle du révolté qui a rompu avec le système établi ou encore de l'étranger venant de l'extérieur. Toutefois, quelle que soit la spatialisation choisie, le discours sur les « écrits bruts » en revient toujours à l'opposition entre le centre et la périphérie : le centre correspondant à ce qui est reconnu par tous, au contrat social, à la norme; la marge, à ce qui est autre, à la différence, à la folie. À ce propos, Michel Foucault disait d'ailleurs :

Ainsi ont-ils tous les deux le fou et le poète, au bord extérieur de notre culture et au plus proche de ses partages essentiels, cette situation « à

¹² Cette expression fut employée par Jean Dubuffet pour redéfinir l'art brut en 1959 (1967, p. 515).

la limite » – posture marginale et silhouette profondément archaïque – où leur parole trouve sans cesse leur pouvoir d'étrangeté et la ressource de leur contestation. (1966, p. 64)

S'agissant de la première topographie – celle du traître –, l'idée maîtresse est que les auteurs d'« écrits bruts » connaissent et partagent la langue des hommes de culture, mais qu'ils en usent de manière pernicieuse, la détournant de son usage habituel pour la diriger vers un état limite auquel peu ont accès, aux confins de l'hermétisme sémantique et de l'illisibilité :

Les auteurs d'écrits bruts ne parlent pas une autre langue que les écrivains professionnels [...]. Il faudrait plutôt les considérer comme des intrus dans leur propre langue, comme des voleurs, qui procèdent par rapt systématiques trahissant le sens des mots et perturbant les convenances de la syntaxe. (Thévoz, 1978, p. 12-13)

Dans le second type de cartographie, les auteurs d'« écrits bruts » sont positionnés en dehors du système culturel, dans des îlots de désaliénation sociale que sont les asiles. Leur « position d'esprit rebelle à toute norme et à toute valeur collective » les a marginalisés. « Réfractaires au dressage éducatif et au conditionnement culturel », ils se sont « retranchés » de la collectivité (Thévoz, 1990, p. 34). En choisissant la folie comme mode de pensée, ils ont toutefois gagné une victoire : celle de ne plus devoir répondre aux exigences de la communication et de parler une langue qui leur est propre. Sortes d'« anarchistes » et de « terroristes », selon les mots de Michel Thévoz, ils « détournent les mots pour produire des textes socialement inassimilables. » (1978, p. 180) Leur folie est ainsi assimilée à une voie de libération qui part d'un état de révolte contre le poids de l'impérialisme culturel et mène vers les marges de la raison.

De ce modèle qui présente les auteurs d'« écrits bruts » comme des « refuseurs et autistes » (Thévoz, 1990, p. 34) isolés dans l'asocialité, dérive le troisième, à savoir l'idée qu'ils sont aussi des étrangers qui peuvent attaquer de l'extérieur. Habitants de l'ombre, ce lieu méconnu qu'est la folie, ils sortent parfois de cette nuit en se manifestant sur la page blanche. Toutefois, quand ils se mettent à écrire, ce n'est pas par « référence familière à des auteurs aînés », mais poussés par « un sentiment de non appartenance qui se résout par une agression inventive contre le langage. » (Thévoz, 1978, p. 12) Les textes qu'ils produisent – sorte de *langage de la rupture* – abattent la frontière codifiée de la littérature et infiltrent la folie dans son champ en venant perturber son ordre.

Dans chacune de ces représentations spatiales, l'intentionnalité des auteurs d'« écrits bruts » est modelée et redirigée selon la visée critique du concept d'« écrits bruts ». Les auteurs sont positionnés comme les sujets de la guerre menée contre la littérature, la culture et les règles sociales, ce qui est en grande partie spéculation interprétative. De la même manière, les textes relevant des « écrits bruts » – objets inertes au départ – tendent à recevoir un pouvoir d'action anticulturel. Ce pouvoir n'est pas intrinsèque aux écrits mais découle de la construction discursive qui les entoure. Cette dernière, nourrie de sciences humaines et faisant écho aux enjeux du monde littéraire contemporain, leur donne les rames et les armes pour qu'ils voguent à contre-courant.

Nous souhaitons, dans une troisième partie, considérer ces écrits sous une lumière différente. Mettant de côté le rapport de force établi dans le discours de Jean Dubuffet et de Michel Thévoz entre les « écrits bruts » et la littérature, nous

voudrions concevoir ces productions comme une interface mettant en jeu du sens, au-delà de toute question de catégorie.

Traverser la frontière du champ de la folie

Au sein des murs de l’asile

Comme il est mentionné en introduction, les textes dont il est question dans les « écrits bruts » sont issus majoritairement d’hôpitaux psychiatriques. Datés pour la plupart d’avant 1950, ils ont été réalisés dans un contexte particulier. En effet, avant la seconde moitié du XX^e siècle, l’internement signifiait le plus souvent la réclusion à vie, notamment pour les patients « schizophrènes » qui étaient placés dans des pavillons spéciaux. Les relations humaines au sein de l’asile étaient limitées et régies par le code de déontologie de l’époque, à savoir éviter tout rapport de réciprocité entre le personnel médical et les malades pour contrôler les conséquences du transfert freudien. D’autre part, le discours du malade n’était pris en compte que pour sa valeur psychopathologique, et sa portée signifiante désamorcée du fait de sa folie. Les écrits qu’il produisait étaient préservés comme documents psychiatriques. Le langage qu’ils mettaient en scène était lu comme la manifestation de ses délires et la preuve de son incapacité à dialoguer normalement. Le patient était ainsi déresponsabilisé de ses paroles et isolé de l’autre côté de la « ligne de ségrégation entre la raison et la déraison ». Cette situation « bloquait d’emblée le mouvement de réciprocité que le langage appelle par principe » (Thévoz, 1978, p. 44). De plus, les contacts avec l’extérieur étaient extrêmement limités : les visites étaient rares

et les sorties quasi inexistantes; quant au courrier, il passait rarement la frontière de l'asile¹³.

Langage de la rupture, les « écrits bruts » le sont. Parce qu'ils rompent avec les normes linguistiques certes, mais aussi parce qu'ils tentent d'abattre les murs du silence qui entoure leur auteur. Ces textes nous donnent à voir une langue qui essaie sans fin de communiquer mais n'y parvient pas faute d'écoute et de destinataires. Si anticomunication il y a, ce n'est donc pas par refus de communiquer mais plutôt en raison de la barrière qui s'impose à ces messages. Au-delà de la question du sens – c'est-à-dire l'aspect inintelligible de certains de ces écrits –, il y a donc lieu de revenir sur l'acte d'écrire en soi, qui consiste déjà en une tentative de faire sens. Toute inscription peut en effet être lue comme la volonté de laisser une trace, de marquer un support d'une présence, de faire mention de quelque chose ou d'ouvrir sur une réalité autre : « Tu ne traces rien, ce que tu vie seulement te trace dans la mesure ou ce que tu vie est inconnu de tous même de toi. » (Palanc l'Écrituriste, dans Thévoz, 1978, p. 81)

Une écriture auto-suffisante

« The outsiders thus lives to be enclosed in the radiant space of his own creativity. It is a self-sufficient domain. » (Cardinal, 1979, p. 29)

Si l'internement impose au patient une coupure avec la société, il a également pour conséquence de reléguer aux frontières de l'asile son identité passée. Le patronyme qui a pour rôle d'inscrire un individu dans une lignée généalogique et de marquer son appartenance à une communauté perd sa valeur

¹³ Sur le contexte asilaire, voir Quétel et Postel (2012).

identitaire pour ne devenir qu'une simple dénomination (il est d'ailleurs le plus souvent éludé par le secret médical dans le cadre public). Quant à la profession, élément important de reconnaissance sociale, elle n'est plus permise au sein de l'hôpital. Face à cet anonymat, certains prennent le crayon et tentent désespérément de récupérer ce qui leur a échappé. Josome Émile Hodinos (1853-1905)¹⁴, par exemple, interné en 1876 et auteur de nombreux projets de médaille, retrouve dans le dessin un moyen de préserver ce qu'il était. Transposant son métier de graveur sur un autre plan – des papiers destinés à la confection de biscuits lui servent de support, et le crayon et l'encre font office de stylet –, il fait de sa propre effigie l'objet de ses pseudo-gravures. Les inscriptions qui courent au recto et au verso de ses dessins viennent décrire le sujet de la médaille, à savoir l'auteur lui-même. Les mots se suivent les uns à côté des autres, alignant les éléments le caractérisant, tels que des données sur sa famille, des informations concernant son activité professionnelle ou encore des détails sur ses faits et gestes au sein de l'hôpital. Dans un de ses dessins¹⁵ notamment, le premier paragraphe du texte nous présente ses origines et sa formation de graveur :

Émile Hodinos Josome. Connétable. Volontaire d'un an. Communard. Sabre de 1848. Émile Jean Charles Hodinos, son Père. Généralissime de armées de la République. Boulanger. Patron – trois boutique, laissa en mourant à son fils E. Josome Hodinos la somme de 25000 francs venu ou provenant de la vente de fonds de commerce Boulangerie. [...] Sortie de Pension à l'âge de 16 ans, où il avait été pensionnaire pendant 4 ans, une

¹⁴ De son vrai nom Joseph Ernest Ménétrier, il adopta celui de Émile Josome Hodinos une fois interné à l'asile de Ville-Évrard (Paris).

¹⁵ Le dessin dont ce texte est issu est préservé à la Collection de l'art brut; il est écrit à la plume sur une feuille de 32,5 x 21 cm et daté entre 1876 et 1896. Les fautes d'orthographe du texte original ont été conservées.

année Externe – Il entra chez le Patron Tasset, Graveur en Médailles.

Il nous donne également des détails sur sa personne physique – à la manière d'une description anatomique :

Émile Josome Hodinos. Est d'une taille moyenne. La grandeur de sa tête égale la distance comprise sous le menton au dessous des Pectoraux, des Pectoraux au nombril, du nombril à la ligne du ventre, ses épaules mesure deux têtes de longueur, sa Poitrine bombé on y lit les côtes, le bout du Sertorum – les clavicules, les humérus, le bassin, les têtes de fémurs, les Cubitus et radius.

L'écriture n'en finit pas de le répertorier dans une dynamique tautologique, ce qu'il est dépendant de ce qu'il a été, de ce qu'il a fait et de ce qu'il fait au moment présent. La description de son identité et de son physique semble ne pas suffire à la captation de sa personne. Il en vient à décrire le processus de création lui-même, l'écriture ayant comme besoin de se raconter elle-même pour dire l'identité de celui qui écrit. Dans le dessin décrit précédemment, le recensement de ses gestes d'artiste et des créations qu'il a réalisées ou qu'il est en train de réaliser au sein de l'asile prolongent les informations biographiques à la manière d'un chapelet sans fin :

Enfermé à la Ville Evrard le 15 Décembre 1876. [...] Écrit sa Biographie. [...] Décrit son enfermement à la Ville Evrard. [...] Dans mes 10 volumes de médailles réunis pour savoir ce que c'est que la médaille, j'y ai passé onze année. J'ai divisé des feuilles de papiers biscuits en deux dans le sens de la hauteur puis en deux dans le sens de la largeur ce qui ma donné 4 petites feuilles pour une. J'en ai ensuite coupé 200 autres [...]. (Thévoz, 1979, p. 106-113)

Si, dans les écrits de Hodinos, la quête de sens se fait par l'inventaire d'une identité en voie de disparition, dans d'autres écrits, elle se manifeste par des requêtes auprès d'autorités

réelles ou fictives, mais toujours muettes. Les lettres de Samuel Daiber – en dehors des néologismes qu’elles présentent et dont nous avons parlé plus haut – s’avèrent de véritables protestations contre l’enfermement : « Je Demande Comande à sortir de ce Peureux, à le quitter; je ne veux pas que l’on le perpétue. Je m’oppose à ce que l’on me conduise, que l’on m’enferme de nouveau, en, dans un Hospice; je ne veux pas. on est pas chez soit. [...] Je veux mes droits civiques come chacun. Je ne veux pas que l’on me traite en désuette. Je suis normal. » (Thévoz, 1979, p. 63)

De la même manière, Gaspard Corpateaux (1838-1917)¹⁶, qui adopte le discours formel des lettres officielles – il était avocat avant d’être interné –, rédige des missives afin d’être libéré. Tout comme chez Émile Josome Hodinos, la question de l’identité est centrale; notamment dans sa signature, qui est en quelque sorte le lieu de son incarnation. Gaspard Corpateaux marque en effet toutes ses lettres de son nom, de ses initiales complètes, de son statut de citoyen et de son ancien métier d’avocat. Il fait également état du temps écoulé depuis son entrée à l’asile en inscrivant la date de son internement – 1880 – et la date à laquelle il écrit à la fin de chaque lettre. Alternant l’encre rouge et noire, et cadrant ses inscriptions au centre de la page, il adresse ses propos le plus souvent sous cette forme :

Salut. Médecin-Directeur. C’est "assez" dénigrer Injurier – mépriser : D’office au grand devoir En bon Sauveur de droit Finissant dans l’endroit. Bien guérir le malade Et me sortir guéri Par vois soins corps-esprit Ordonnez mon départ Avec le

¹⁶ Avocat originaire de la ville de Fribourg, Gaspard Corpateaux rédigea ses lettres entre 67 et 80 ans alors qu’il était interné à l’hospice de Marsens. Il les adressait majoritairement au personnel médical et aux membres du Conseil d’État de Fribourg (Adam et Capt, 2008, p. 72-79).

nécessaire A teneur de la loi Marsens 1880-1906. G.M.B. Corpataux citoyen-avocat¹⁷.

Ainsi, dans un lieu où le silence est imposé aux mots du malade, ces textes révèlent la volonté de parler malgré tout. Sur le mode épistolaire ou encyclopédique, les auteurs de ces écrits tentent d'ouvrir un espace de communication. Faute de considération et de réponse, ils réitèrent sans cesse cette percée vers l'autre. Cette écriture « auto-suffisante » s'alimente à la source de leur passé et essaye de faire survivre le sens par le ré-ancrage – *ré-encrage* – de leur individualité.

Les murs ont des oreilles

Les auteurs d'écrits bruts s'expriment d'abord pour eux-mêmes, et, s'ils s'adressent à des lecteurs, il ne s'agit aucunement de « public cultivé » familier des librairies, mais d'interlocuteurs imaginaires; s'ils visent la publication, c'est sur un mode utopique qui exclut d'emblée l'édition régulière de leurs textes. (Thévoz, 1979, p. 6)

Si la porte de l'asile est fermée sur l'extériorité, un voyage est toujours permis par l'imaginaire. Cet *exil intérieur* (Jaccard, 1975) amène à la création de véritables utopies. L'écriture « autosuffisante » s'alimente alors à la source des délires :

L'œuvre est donc envisagée par son auteur comme un support hallucinatoire. [...] Le processus créatif se déclenche aussi imprévisiblement qu'un épisode psychotique, en s'articulant

¹⁷ Ce texte correspond à une lettre conservée à la Collection de l'art brut : *Salut Médecin-Directeur. Vérité*, 1906, cab 10881. Dans la transcription que nous en donnons, les majuscules sont le fait de l'auteur et elles correspondent le plus souvent au début d'une nouvelle ligne. La plupart des mots sont soulignés en rouge, notamment le mot « sortir », qui est souligné plusieurs fois et positionné au centre de la page.

selon sa logique propre, comme une langue inventée. (Thévoz, 1990, p. 35)

La narration d'une réalité parallèle devient un moyen de trouer les murs du silence et d'élargir le champ étroit de l'asile. Les murs mêmes de l'hôpital se transforment en support de ces histoires. Fernando Oreste Nanetti (1927-1994)¹⁸, interné à l'hôpital de Volterra en Italie, a ainsi pris les parois extérieures de l'édifice pour se raconter. Pendant neuf ans, lors des sorties régulières dans la cour de l'asile, il grava un gigantesque « livre de pierre » – *libro graffito* – avec la pointe métallique de la boucle de son gilet. Sur les soixante-dix mètres de façade de la cour intérieure de l'hôpital, il recréa son identité et son histoire. « Astronaute », « ingénieur des mines du système mentale », « colonel astrale », il raconta ses relations avec l'au-delà et ses voyages imaginaires. Sorte de missionnaire et médiateur en contact avec des forces cosmiques – il se prénomma « NOF4 » ou « Nanof » dans son histoire –, il rapporta, au sein des pages qu'il délimitait sur la surface du mur, les informations qu'il recevait par télépathie. Orphelin de père, il se reconstitua également une famille à travers l'écriture¹⁹.

Dans l'œuvre de Nanetti, le support et le format de sa création littéraire font sens en eux-mêmes, rajoutant au contenu des mots une dimension supplémentaire. Le développement spatial propre à l'écriture s'applique dans l'espace réel, dépassant ce qui apparaît au départ comme une limite matérielle, le mur de l'asile. Comme un déroulé cinématographique, elle permet à son auteur de « se faire son film » et de le projeter aux yeux de tous (ses inscriptions ne

¹⁸ Né à Rome, Fernando Oreste Nanetti entre à l'hôpital de Volterra en 1958. Il réalisa son livre de 1959 à 1972 (il sort de l'hôpital en 1973).

¹⁹ Pour plus d'information, voir *Nanetti*, 2011.

dépassent pas la hauteur d'un homme). Elle opère en quelque sorte à cœur ouvert, éprouvant le mutisme des murs en les taillant, pour mettre à jour un imaginaire délirant. De plus, les inscriptions marquent le mur d'une empreinte indélébile : la pensée de son auteur y reste gravée durablement. Épreuve unique, difficilement destructible et indissociable de son lieu de création, ce livre se donne à voir, attendant un passant pour être lu. Anticommunicatif et autistique, il peut paraître du fait de l'utopie singulière qu'il met en scène. Mais au-delà de ce langage à sens unique, sa forme même invite à la lecture et s'ouvre à la postérité. Il s'agit ici à nouveau d'une question de frontière, non plus celle qui exclut mais celle qui est à traverser de la part de spectateur : faire le pas d'entendre ce qui se dit derrière les murs de la folie, de comprendre ce qui s'y cache et d'aller au-delà du sens commun. Ce seuil, c'est un infirmier qui l'a franchi du vivant de Nannetti, Aldo Trafeli. Il a permis la préservation de cette œuvre quand celle-ci était menacée. À la fin des années 1970, les autorités italiennes lancèrent en effet le projet de fermer toutes les institutions psychiatriques. Aldo Trafeli se chargea alors de faire photographier les inscriptions de Nanetti. Cette initiative suscita, plus tardivement, l'intérêt d'autres personnes. Les murs furent reproduits par moulage pour être exposés et permettre à l'histoire de Nanetti de retrouver la parole et l'écoute qu'elle cherchait. Comme le disait Lacan, « il n'y pas de parole sans réponse, même si elle ne rencontre que le silence, pourvu qu'elle ait un auditeur » (1966, p. 247).

Bibliographie

- ADAM, Jean-Michel et Vincent CAPT. (2008), « Les lettres asilaires de Gaspard Corpataux. Poèmes de l'enfermement », dans *Art brut fribourgeois*, Lausanne / Fribourg, Collection de l'art brut / Éd. La Sarine.
- CAPT, Vincent. (2012), *Écrivainer. La langue morcelée de Samuel Daiber*, Lausanne / Golion, Collection de l'art brut / Infolio, coll. « Contre-courant ».
- CARDINAL, Roger et Victor MUSGRAVE. (1979), *Outsiders. An Art without Precedent or Tradition*, Londres, Arts Council of Great Britain.
- DERRIDA, Jacques. (1967), *De la grammatologie*, Paris, Minuit.
- DUBUFFET, Jean. (1967), *Prospectus et tous écrits suivants*, t. 1, Paris, Gallimard.
- FOUCAULT, Michel. (1966), *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard.
- JACCARD, Roland. (1975), *L'Exil intérieur*, Paris, Presses universitaires de France.
- LACAN, Jacques. (1966), *Écrits*, Paris, Seuil.
- NANNETTI, *colonel astrale*, 13 mai- 30 octobre 2011, Lausanne, Collection de l'Art brut.
- PEIRY, Lucienne et Sarah LOMBARDI. (2012), *Collection de l'art brut*, Lausanne, Skira.
- PONGE, Francis. (1961), *Le Grand Recueil*, t. 2, Paris, Gallimard.

- QUENEAU, Raymond. (1965), *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, coll. « Idées ».
- QUÉTEL, Claude et Jacques POSTEL. (2012), *Nouvelle Histoire de la psychiatrie*, Paris, Dunod.
- RORTY, Richard. (1967), *The Linguistic Turn. Recent Essays in Philosophical Method*, Chicago, University of Chicago Press.
- SUBERVILLE, Jean. (1948), *Théorie de l'art et des genres littéraires*, Paris, Éditions de l'École.
- THÉVOZ, Michel. (1975), *L'Art brut*, Lausanne, Skira.
- . (1978), *Le Langage de la rupture*, Paris, Presses universitaires de France.
- . (1979), *Écrits bruts*, Paris, Presses universitaires de France.
- . (1989), *Détournement de l'écriture*, Paris, Minuit.
- . (1990), *Art brut, psychose et médiumnalité*, Paris, Éditions de la Différence.

Résumé

Au sortir de la Seconde Guerre mondiale, Jean Dubuffet nomma par « art brut » des œuvres découvertes en contexte « frontalier » – hôpitaux psychiatriques, campagne reculée, prisons, etc. – et produites par des personnes n’ayant suivi aucun enseignement artistique. Le concept d’« écrits bruts » est apparu dans la filiation de cette conception avant-gardiste de l’art. De par leur origine – majoritairement le contexte asilaire –, leur matérialité – graphisme et support non conventionnels –, et le discours qui leur est associé – un éloge de la folie et une critique de la littérature classique –, les « écrits bruts » interrogent de nombreuses limites, et la notion de « frontière » nous est apparue particulièrement riche pour mettre à jour ces différents enjeux.

Abstract

French painter Jean Dubuffet coined the term "art brut" after the Second World War to designate works of art made in the margins of culture – psychiatric hospital, countryside, and jails – and produced by self-taught people. Following from this avant-gardist concept of art, the term "écrits bruts" appeared in the seventies to name texts mainly written in mental institutions. Their context of creation – the asylum, their material features – unconventional supports and handwritings – and the way they have been interpreted – the creativity of madness as opposed to the inertia of classic literature – question many boundaries. In this essay, we will analyse the notion of "boundary" to unveil the very nature of the "écrits bruts", especially the way they challenge the delimitations of literature and language.

La frontière dans le cycle orphique de Jean Cocteau : de la représentation de l'invisibilité

Rana El Gharbi
Université Paris-Sorbonne

Dans la trilogie orphique¹ de Jean Cocteau, le personnage du poète accède à des lieux étranges grâce à différents procédés. Dans *Le Sang d'un poète*, premier long métrage réalisé par Cocteau en 1930, le poète, joué par Enrique Rivero, est appelé par la statue qu'il vient de réveiller à entrer dans une glace. Dès lors, le poète plonge dans un miroir et découvre le long couloir

¹ *Le Sang d'un poète*, *Orphée* et *Testament d'Orphée*.

de l'hôtel des Folies dramatiques. Dans *Orphée*, œuvre cinématographique de 1950, le héros éponyme, interprété par Jean Marais, accède à l'autre monde à deux reprises. La première fois, il pénètre dans un miroir pour rejoindre Eurydice et la Mort. La seconde fois, Orphée, ayant perdu son épouse après l'avoir intentionnellement regardée, est attaqué par les poètes et les bacchantes. Mort, il retrouve la Princesse et Cégeste dans l'autre monde. Par la suite, il ressuscite et est guidé par Heurtebise afin de revenir au monde des hommes. En 1960, Cocteau, jouant son propre rôle dans *Le Testament d'Orphée (ou ne me demandez pas pourquoi)*, découvre divers univers étonnants. Cette dernière œuvre cinématographique du poète semble se dérouler dans un espace intermédiaire.

Cet article se propose d'étudier les lieux limniques qui assurent le passage des personnages cinématographiques coctaliens d'un monde à un autre. Quel est cet espace que Cocteau baptise « zone »? Est-il régi par les lois terrestres? Et quel intérêt porte le cinéaste à la représentation des frontières dans son cycle orphique?

*

La frontière, dans *Le Sang d'un poète*, *Orphée* et *Le Testament d'Orphée*, n'est pas seulement un lieu de transition entre la vie et la mort. La « zone » est un lieu distinct. Ainsi, Cocteau rappelle à plusieurs reprises qu'il s'agit d'« une frange de la vie », d'« un no man's land entre la vie et la mort » où « on n'[...]est ni tout à fait mort ni tout à fait vivant » (1987, p. 10). « La zone n'a rien à voir avec le ciel, ni avec les enfers, ni avec

les Enfers mythologiques » (2003d, p. 211), ajoute l'auteur. Ce monde, inconnu par les uns et les autres, se distingue de l'organisation de l'espace mondain : dans la trilogie orphique, il est régi par des lois inhabituelles.

D'abord, les règles temporelles ne s'appliquent pas dans cet espace. En effet, Cocteau remet en question la conception de la temporalité humaine dans de nombreuses œuvres. Ce parti pris esthétique est clair dans le film *Orphée*. Avant le passage d'Orphée et d'Heurtebise dans le miroir, ce dernier demande au poète de « regarder l'heure » : un « gros plan de la pendule [...] marque six heures moins une seconde » (1987, p. 62). Lors de la traversée du miroir, alors que ces deux personnages sont vus de dos à l'intérieur de la glace, l'horloge sonne six heures, et ce, à six reprises. Le plan suivant montre l'arrivée d'un facteur qui secoue une petite cloche à l'entrée de la grille. Voyant que personne n'arrive à sa rencontre, il glisse le message dans la boîte aux lettres. Le plan qui succède au retour d'Orphée, d'Heurtebise et d'Eurydice de l'autre monde illustre la continuation du mouvement du billet qui tombe alors dans la boîte aux lettres. Après, l'horloge sonne six heures à six autres reprises. La notion officielle du temps ne s'applique donc ni au séjour des personnages dans l'autre monde ni à leur déplacement vers cet ailleurs, représenté dans le film par une séquence qui dure plus que deux minutes.

À cet ébranlement des règles temporelles, s'ajoute la déformation des codes spatiaux habituels. Dans *Le Sang d'un poète*, le poète flotte dans un trou noir. Cocteau, aveugle, marche en tâtonnant dans *Le Testament d'Orphée*. Dans *Orphée*, le personnage principal qui avance avec difficulté évoque la « belle démarche immobile » (1987, p. 88) d'Heurtebise lors du

premier voyage. La voix off affirme que « [lui] et son guide se traînent, tour à tour empêchés et emportés par un grand souffle inexplicable » (1987, p. 88) lors de la seconde traversée. En effet, la représentation du deuxième voyage du héros requiert un truquage cinématographique artisanal, à savoir « une reproduction horizontale et construite des arcades de Saint-Cyr » (2003e, p. 86). En d'autres termes, le décor est placé sur le sol et la scène est tournée à plat. Ainsi, le spectateur a l'impression que les « musculature[s] mouvante[s] [d'Orphée et d'Heurtebise] ne correspond[ent] pas à l'effort de [leur] promenade » (2003f, p. 12). L'étrange marche pénible et l'envol final suggèrent un changement de l'intensité de la gravité. En somme, l'espace limbique, dénudé de tout élément décoratif, est un lieu épuré qui ne répond pas aux lois de la pesanteur terrestre.

Par ailleurs, dans la « zone », l'échange verbal entre les différents personnages est rare. En effet, souvent, des sons inattendus envahissent les espaces frontaliers : le bruit d'un tracteur dans *Le Sang d'un poète*, les cris du vitrier et le roulement des tambours dans *Orphée*, la sonorité stridente et presque « insupportable » (2003f, p. 134) dans *Le Testament d'Orphée*. Dans la trilogie orphique, la parole n'est présente que dans une des six séquences représentant la frontière. Dans *Le Sang d'un poète*, la traversée est solitaire et même, la première fois, silencieuse. Dans *Orphée*, le poète dialogue avec Heurtebise dans une des trois scènes qui présente les limbes. La conversation s'articule autour des questions d'Orphée, qui tente vainement de décrypter les différents éléments de ce curieux espace. Les réponses d'Heurtebise sont allégoriques ou imprécises et, par conséquent, elles stimulent davantage la réflexion d'Orphée. Cet échange se termine par la critique

d'Heurtebise qui « reproche » à Orphée « de poser des questions » et « de chercher à comprendre » (2003d, p. 206). Ainsi, Heurtebise refuse de lui d'expliquer l'expérience de la traversée et il lui dit clairement : « Les mots que vous employez n'ont pas de sens chez nous. » (1987, p. 64) Enfin, dans *Le Testament d'Orphée*, Cocteau n'interpelle pas les personnages qu'ils croisent dans cet espace entre la vie et la mort parce qu'il n'est pas conscient de leur présence, ses yeux artificiels le rendant aveugle. En effet, il s'agit de dessins d'yeux collés sur ses paupières. Toutefois, les lèvres de Jean Marais, dans le rôle d'Œdipe, l'un des personnages rencontrés, ne cessent de bouger sans qu'aucune parole ne soit audible par le spectateur. Dans le scénario, Cocteau note qu'Œdipe « chuchote des paroles incompréhensibles » (2003b, p. 135). Dès lors, dans cet espace limbique, le langage humain n'est pas porteur de signification. La « zone » n'est pas un lieu d'échange verbal entre les êtres qui s'y croisent. L'avortement de chaque tentative de dialogue invite les personnages qui s'y trouvent à passer de la recherche d'une communication orale avec autrui à l'examen de soi-même. Le fonctionnement habituel du langage est annulé afin que l'introspection soit privilégiée.

Dans la trilogie orphique, l'ébranlement des règles spatiotemporelles, de la notion de gravité et du sens du langage, ne marque pas uniquement un schisme avec le monde des hommes. Les caractéristiques de la « zone », régie pas des lois inhabituelles, déstabilisent le personnage du poète, qui ne joue plus son rôle habituel. Par conséquent, dans ce lieu, la captation du protagoniste doit s'adapter à sa désorientation, comme le soulignent les jeux d'opposition suggérés par les mouvements de l'appareil du réalisateur. Les déplacements de la caméra témoignent de cet effet de contraste recherché par Cocteau : la

représentation de la frontière s'effectue souvent par des mouvements inversés. Dans *Le Sang d'un poète*, les deux séquences reproduisant cet espace sont composées de deux plans qui reprennent les mêmes images en inversant les points de vue. Par exemple, lors du premier plan de la première traversée, la caméra est fixe et le poète « avance, immobile, sur une tirette invisible » (2003a, p. 35). Filmé de dos, ce dernier « apparaît d'abord en bas de l'image, coupé à la taille » et, à la fin, il se « no[ie] dans l'obscurité » (2003a, p. 35). Dans le second plan, la caméra se meut en travelling avant et le personnage, filmé de face, reste immobile. Le corps du poète tout entier est visible au début du mouvement, qui s'achève par un plan rapproché. L'expression d'angoisse qui envahit le visage du poète est alors mise en évidence. En une minute, le poète, de dos, s'éloigne puis, de face, se rapproche. Cette même discontinuité de l'image est présente dans la troisième séquence illustrant les limbes dans *Orphée* : Heurtebise et Orphée sont filmés tour à tour, l'un de face et l'autre de dos. Plus encore, Cocteau souligne que, dans cette dernière séquence de la traversée, « on revoit les décors de la "zone" du premier voyage, mais [que] le film tourne à l'envers » (1987, p. 92).

La discordance dans la construction des plans révèle la frontière comme un lieu de changement. La représentation des personnages est diverse puisqu'ils sont eux-mêmes mouvants. Ce lieu de transition entre deux mondes permet au réalisateur de souligner les tensions internes des personnages qui se métamorphosent durant les traversées. Dans *Le Sang d'un poète*, la transformation du poète est nettement mise en valeur : dans la deuxième séquence révélant la « zone », le poète, représenté par une sculpture en fil blanc, se confond avec ses créations. Dans les deux autres films du cycle orphique, Cocteau

passé de l'image du poète uni à son œuvre à celle du poète face à son œuvre. Dans *Orphée* et *Testament d'Orphée*, Cocteau rencontre les personnages de ses propres créations.

Dans *Orphée*, le poète croise divers personnages durant sa traversée, dont un vitrier. Le personnage du vitrier est déjà présent dans la pièce *Orphée*, mise en scène pour la première fois en 1927. Dans l'adaptation théâtrale, le vitrier qui s'élève dans l'air est l'une des apparences de l'ange Heurtebise qui veille sur le couple. Sujet d'un des poèmes du recueil *Opéra* en 1925, l'ange Heurtebise, souvent associé à l'univers mortuaire, est une figure poétique emblématique de l'œuvre coctalienne. Né sous l'influence de l'opium et de la douleur causée par la disparition de Raymond Radiguet, le personnage d'Heurtebise, qui prend des aspects différents d'une œuvre à l'autre, est une des représentations du double du poète. Dans *Orphée*, le vitrier n'est pas seulement un personnage rappelant la pièce de théâtre, œuvre du réalisateur adaptant le même sujet que le film. La présence du vitrier dans cet espace de passage double celle d'Heurtebise, représenté dans le film par un homme qui s'est suicidé et qui est devenu le chauffeur de la Princesse. Le personnage du vitrier esquisse la « zone » comme un espace de « la déformation professionnelle », puisqu'il « s'obstine à crier son cri dans un lieu où les vitres n'ont plus de signification » (1987, p. 10), rappelle Cocteau. À l'exemple du miroir dans lequel les personnages doivent plonger pour accéder à l'autre monde, la frontière est aussi un espace de duplication et d'altérité : les limbes permettent la rencontre avec soi-même. Par ailleurs, dans la deuxième séquence exposant les limbes, Orphée et Heurtebise passent devant une vieille femme qui « sembl[e] assise dans un creux d'arcade » (2003e, p. 86). Il s'agit d'un trompe-l'œil, puisqu'elle a « le dos appuyé aux grilles

plongeant sur le vide et les jambes à plat contre le décor » (2003e, p. 86). L'impression de perspective est créée par les photographies de Saint-Cyr placées sur le sol du studio derrière la reproduction construite des arcades. Le personnage de la vieille femme témoigne alors des limites du visible et de l'invisible qui s'estompent dans cet espace de voyage.

Dans *Le Testament d'Orphée*, l'ensemble du film semble se dérouler dans un no man's land. Ainsi, le cinéaste discute la chronologie des événements. Dans les premières scènes du *Testament*, Cocteau rencontre un professeur adolescent, enfant, adulte puis à l'âge mûr. Le poète, qui croise « le même savant, à différents âges de sa vie », « vit un temps instantané autre que celui des hommes de la terre et sans ordre chronologique » (2003d, p. 234-235). Plus encore, à la question du professeur qui demande « Quelle heure est-il? », l'homme de la commission d'enquête répond tout simplement : « Aucune ». Les frontières temporelles du voyage du poète vers son tribunal final sont alors effacées. La succession de scènes appartenant à une temporalité différente, rappelant le mécanisme du rêve si cher à Cocteau, et la prolifération d'images tournées à l'envers, brouillant toute notion de linéarité, comme la fameuse scène de résurrection de l'hibiscus, illustrent la temporalité propre à ces espaces frontaliers de la trilogie orphique.

Si les éléments qui caractérisent la « zone » coctalienne sont présents dans l'ensemble du film, une séquence en particulier du *Testament d'Orphée* met en scène véritablement les méandres de cet espace. Il s'agit de la séquence qui suit la mort du poète, tué par la lance de Minerve. Entouré de ses amis, dont Pablo Picasso, qui pleurent sa perte, Cocteau ressuscite et poursuit sa marche qu'il qualifie, en voix off, de « sommeil

dormi debout » (2003b, p. 137). Les yeux étranges et traversant un pont hanté par un bruit strident, Cocteau croise le sphinx puis Œdipe, les yeux crevés en larmes, accompagné d'Antigone. Si ces rencontres évoquent la mythologie grecque, il s'agit surtout d'une référence à l'univers intime du créateur. Les trois personnages sont issus de l'œuvre coctalienne. En effet, l'auteur a adapté le mythe d'Œdipe à plusieurs reprises, dans *La Machine infernale*, *Œdipe roi* et *Œdipus rex*. De même, il a écrit une pièce de théâtre et un opéra en s'inspirant du mythe d'Antigone. Le Sphinx, Œdipe et Antigone sont également évoqués de nombreuses fois dans sa poésie. À l'exemple de l'ange Heurtebise, ces personnages clés de l'œuvre coctalienne sont au carrefour de sa vie personnelle et de sa vie d'auteur. Par exemple, la récurrence de la figure d'Œdipe pourrait témoigner de la culpabilité du jeune Cocteau, dont le père s'est suicidé, comme elle pourrait souligner la notion de fatalité, qui est primordiale dans sa conception de la création poétique. Selon Cocteau, « les poètes ne sont que les humbles serviteurs d'un "nous" plus nous que nous, qui se cache au fond de notre organisme et dicte ses ordres » (1960b, p. 90).

Les diverses rencontres avec ces personnages phares de l'œuvre coctalienne définissent la « zone » comme une allégorie des films orphiques. En effet, le cinéaste explique ainsi ces entreprises cinématographiques :

Mon but était de ne pas faire un film, mais un poème, d'employer la machine, non pas à raconter une histoire, mais à me confesser, à dire par images ces choses que nous ne nous formulons qu'au bord du rêve. Si c'est une histoire, c'est une histoire à dormir debout [...]. Les images et les idées s'enchaînent selon la logique implacable d'un monde intérieur où la logique conventionnelle ne fonctionne plus. (2003d, p. 169)

Le cinéaste « tourn[e] la poésie » en « descend[ant] en [lui]-même » et en « surpren[ant] l'état poétique » (2003d, p. 162) dans ses ténèbres internes. La frontière illustre donc par excellence l'essence de la poésie de Cocteau. La voix off du réalisateur souffle à la fin de la dernière séquence citée : « Le Sphinx, Œdipe, ce qu'on a trop voulu connaître, il est possible qu'on le rencontre un jour sans le voir. » (2003b, p. 136) Cette phrase révèle le processus de la réception de la poésie, dont « l'exhibitionnisme [ne] s'exerce [que] chez les aveugles » (2003c, p. 17).

*

Dans les films de Cocteau, la « zone » est le lieu où le poète perd ses repères mondains et ses caractéristiques terrestres afin de communiquer avec la poésie. La représentation de la traversée évolue dans la trilogie orphique. D'un tableau figurant un espace littéralement imperceptible dans *Le Sang d'un poète*, le cinéaste passe à une traduction complexe de cette invisibilité, usant, dans *Orphée*, de trucages cinématographiques. Avec *Le Testament d'Orphée*, Cocteau consacre tout son film à la « m[ise] en œuvre [des] incidents de frontière qui séparent un monde de l'autre ». (2003e, p. 79) La frontière est une étape essentielle de l'initiation orphique qui s'articule, pour reprendre les mots de Cocteau, autour des « morts successives par lesquelles doit passer un poète jusqu'à devenir, selon l'admirable vers de Mallarmé : "Tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change" » (2003d, p. 210).

Filmographie

- COCTEAU, Jean. (1930), *Le Sang d'un poète*, André Paulvé.
- . (1950), *Orphée*, André Paulvé et les Films du Palais-Royal.
- . (1960a), *Le Testament d'Orphée (ou ne me demandez pas pourquoi)*, Jean Thuillier, Éditions cinématographiques.

Bibliographie

- COCTEAU, Jean. (1987), *Orphée. Film*, Paris, J'ai lu.
- . (2003a [1948]), *Le Sang d'un poète*, Monaco, Éditions du Rocher.
- . (2003b [1961]), *Le Testament d'Orphée*, Monaco, Éditions du Rocher.
- . (2003c [1953]), *Journal d'un inconnu*, Paris, Grasset, coll. « Les Cahiers rouges ».
- . (2003d), *Du cinématographe*, Monaco, Éditions du Rocher.
- . (2003e), *Entretiens sur le cinématographe*, Monaco, Éditions du Rocher.
- . (2003f), *Sur Le Sang d'un poète*, textes réunis par Christian Lebrat, Paris, Paris expérimental.
- PILLAUDIN, Roger. (1960b), *Jean Cocteau tourne son dernier film (Journal du Testament d'Orphée)*, dessins originaux de Jean Cocteau, Paris, La Table Ronde.

Résumé

Dans la trilogie orphique de Jean Cocteau, le personnage du poète accède à des lieux étranges grâce à différents procédés. Cet espace limbique se caractérise par la déformation de l'espace, du temps et du langage. Espace de désordre et de métamorphose, la frontière est également un espace où le poète rencontre des personnages au carrefour de sa mythologie personnelle. La frontière dans les films de Cocteau est le lieu où le poète perd ses repères mondains et ses caractéristiques terrestres afin de communiquer avec la poésie. La représentation de la traversée de la « zone » évolue dans la trilogie orphique : d'un tableau figurant un espace littéralement imperceptible, le cinéaste passe à la traduction complexe de cette invisibilité.

Abstract

In Jean Cocteau's orphic trilogy, the character of the poet deploys various tricks to enter strange places. The "zone" exists on the margin where space, time and language collapse. A place of disorder and metamorphosis, the border is also a place where the poet encounters others whose lives intersect with his personal mythology. In Cocteau's films, the border is where the poet loses his worldly landmarks and terrestrial features when communicating with poetry. The representation of the crossing of the "zone" evolves through the orphic trilogy: from a tableau in a literally indistinguishable space, the filmmaker moves to the complex translation of this invisibility.

L'histoire au « petit liseré des berges » : la frontière dans la trilogie allemande de Louis-Ferdinand Céline

Bernabé Wesley
Université de Montréal

Avec son imaginaire obsidional, ses prophéties apocalyptiques hantées par les invasions barbares du haut Moyen Âge et par le péril jaune d'une Chine qui envahit la France, la dernière partie de l'œuvre de L.-F. Céline peut faire figure d'intruse dans ce collectif. Difficile, en effet, d'affirmer que ce que la critique célinienne a coutume d'appeler la trilogie allemande de Céline –

D'un château l'autre, *Nord* et *Rigodon*¹ – thématise la notion de frontière comme un lieu des possibles et représente cet espace comme un entre-deux où les appartenances de nation, de classe sociale ou de sexe et les catégories en vigueur ailleurs peuvent être, sinon abolies, du moins rejouées avec plus de liberté. Les frontières de la trilogie allemande sont celles de l'Europe de 1944, que cinq années de guerre ont mis à feu et à sang. Villes en feu ou en ruines, gares surpeuplées de réfugiés en attente d'un départ toujours différé, espaces de contrôle où, en dépit du chaos, sentinelles zélées ou bureaucrates tatillons rappellent que tout enfer est gardé par des cerbères, les frontières de la trilogie sont d'abord des lieux en soi parce qu'existe, pour les hommes en fuite qui s'y trouvent pris comme des rats au piège, le danger *d'y rester*. Un résumé des mille et quelques pages du volume de la Pléiade qui rassemble les trois volumes de la trilogie allemande pourrait tenir dans ces mots : Céline et les siens tentent de rejoindre la frontière danoise. Dans le récit qu'en fait la trilogie, ce trajet passe par trois frontières : la frontière allemande dans *Nord*, celle du Danemark dans *Rigodon* et la frontière suisse dans *D'un château l'autre*. De manière différente, chacun des trois romans thématise ces frontières comme des étapes importantes d'un récit autofictif, des délimitations territoriales qui structurent profondément la représentation géographique et politique de l'Europe et, en tant qu'*espaces de chaos* transfigurés dans le langage lui-même, ces frontières forment des délimitations dont le brouillage est fondamental pour l'écriture célinienne dans la mesure où leur

¹ Les trois volumes de la trilogie allemande sont réunis dans Céline, *Romans*, 1974. Dorénavant désignés à l'aide des lettres *DCL* pour *D'un château l'autre*, *N* pour *Nord* et *R* pour *Rigodon*, suivies des numéros de page.

mise en prose provoque différentes perturbations dans le mode conventionnel de restitution de l'histoire.

Un itinéraire de l'exil

La question de la frontière dans la trilogie allemande n'a de sens que posée à propos de l'itinéraire d'exil politique que fut celui de Céline à la fin de la Seconde Guerre mondiale et qu'il raconte dans ses trois derniers livres. Dans la fiction autobiographique qui relate sa « foireuse épopée » (N, p. 311) à travers les événements de 1939-1945, le « narrateur² »

² J'emprunte ce mot-valise créé par Kryzinski, 1981, p. 289. Il convient d'autant mieux à la trilogie allemande qu'à partir de *Féerie*, II, le système d'énonciation des chroniques médiévales se substitue au personnage-narrateur qui menait jusque-là l'énonciation des romans à la première personne de Céline. Nommé « Bardamu » dans *Voyage au bout de la nuit*, ce dernier devenait « Ferdine » ou « Louis » dans *Mort à crédit*. Ces trois prénoms créaient une confusion avec le prénom composé de l'auteur, d'autant plus que le personnage-narrateur des livres de Céline était présenté comme un écrivain dès *Mort à crédit*. À partir de ce dernier roman, le lecteur était donc invité à identifier le personnage-narrateur « Louis » ou « Ferdinand » avec l'auteur lui-même. Mais tout comme le Marcel de *La Recherche* n'est jamais formellement identifié à Proust lui-même, jamais cette identification n'était formelle. À partir du moment où Céline dit écrire une chronique, il s'attribue *formellement* la responsabilité de la parole du narrateur qui conduit le récit. La première mention du mot « chronique » date de *Féerie* II : « je suis insuffisant pour déluges! faudrait du genre pictural... j'ai que du petit don de chroniqueur » (p. 294) Elle concorde avec la mise en place d'un réseau d'énonciations qui se maintient jusqu'à *Rigodon*, où le « je », instance narrative unique du récit, établit une concordance entre le personnage « Ferdinand » / « Ferdine » / « Louis », le narrateur, mais aussi l'auteur Céline et même le docteur Destouches, le texte mettant largement en scène la pratique médicale comme les déboires éditoriaux de l'écrivain. Cette concordance du protagoniste, du narrateur et de la personne biographique de l'auteur dans le chroniqueur ne suppose aucun « pacte de vérité ». Elle est au contraire une invasion de l'écriture de soi par la fiction. Du moment que Céline dit faire une chronique, celui qui dit « je » et par qui tous les événements du récit arrivent est un personnage fictif qui cherche à se

« Céline », sa femme Lili et le chat Bébert ont quitté Paris à la Libération pour rejoindre la frontière du Danemark, pays dont le narrateur espère qu'il lui accordera l'asile politique le temps que s'apaisent les ferveurs vengeresses de l'épuration. Cette fuite, dont on se contentera ici de tracer les grandes lignes³, forme le récit d'un exil politique long de sept ans, dont la première année fournira la plupart des épisodes de la trilogie allemande. Le 17 juin 1944, Céline, sa femme Lucette Almanson et leur chat Bébert prirent le train pour Baden-Baden. À la fin de l'été, ils rejoignirent Berlin, puis Kraenzlin, sordide hameau du Brandebourg situé à cent kilomètres au nord-ouest de Berlin, toutes étapes qui devinrent des épisodes de *Nord* (1960), le second livre de la trilogie. L'auteur, incapable de rejoindre le Danemark, apprend alors qu'une enclave française s'est formée à Sigmaringen et rejoint en octobre 1944 la colonie qui accompagne le gouvernement de Vichy en exil, expérience transposée dans *D'un château l'autre* (1957), premier opus du tryptique. Le 22 mars 1945, Céline et les siens quittent Sigmaringen et entreprennent un trajet en train qui forme la majeure partie de *Rigodon* (1969). Cette traversée infernale passe par des villes allemandes en flammes comme Leipzig, Ulm, Hanovre, puis Hambourg. Le 27 mars, ils franchissent enfin la frontière danoise à Flensburg et rejoignent Copenhague. Au lieu d'y obtenir l'asile politique escompté, Céline y sera arrêté le 17 décembre 1945 et fera dix-huit mois d'incarcération à la prison *Vestre Fængsel*. Il ne rentrera en France qu'en juillet 1951.

substituer au personnage civil de l'auteur de façon à réouvrir le « procès Céline » de l'intérieur des trois volumes de la trilogie, lesquels demeurent, comme l'indique leur sous-titre, des romans.

³ Pour le détail biographique de celle-ci, voir Gibault, 1985, chap. I à VII.

La fuite de Céline en Allemagne à la Libération est peut-être le passage de frontières le plus commenté de la littérature française du XX^e siècle. Elle valut à son auteur de faire l'objet d'un mandat d'arrêt international⁴ — Céline rappelle fréquemment avoir eu « l'article 75 au cul » — et d'être la cible de nombreuses accusations, dont la plus célèbre est celle de Sartre⁵, selon qui Céline se serait vendu aux Allemands. L'itinéraire de Céline à la fin de la guerre reste très marqué politiquement et directement lié au Rhin, que Céline traverse en juin 1944. Dans le contexte historique de la Libération et celui de la réception de *Nord*, publié en février 1960, le franchissement de la frontière allemande en 1944 représente la trahison suprême puisqu'elle équivaut à rejoindre le camp de l'ennemi et de l'envahisseur. *Nord* évoque cette compromission de manière provocante en mettant en scène le moment où Céline demande de l'aide au médecin nazi Harras comme la première glissade sur le « toboggan du déshonneur » :

j'avais plus que le suprême recours : Harras... au vrai, un bien compromettant ami! super S.S! tant pis! *alea jacta!* César s'était pas lancé de gaieté de cœur, au moins Harras c'était du sérieux! pas du tout demi-nazi... quart-cela... Professor Harras, président de l'Ordre des Médecins du Reich... très compromettant, sûr, certain, mais d'avoir quitté notre patrie qu'était notre fatal premier crime... le premier pas toujours qui compte! (*N*, p. 358)

⁴ Un mandat d'arrêt fut lancé contre Céline en 1945 au nom de l'article 75 du code civil, qui accuse de « trahison à la nation ».

⁵ « Si Céline a pu soutenir les thèses socialistes des nazis c'est qu'il était payé » (Sartre, *Réflexions sur la question juive*). Ce texte a d'abord été publié dans « Portrait de l'antisémite », *Les Temps modernes*, 1^{er} décembre 1945, p. 462. Dans le contexte agité de l'épuration, la date de publication de cet article en fait une véritable condamnation à mort. Sans doute Sartre cherchait-il à faire oublier qu'il avait tiré l'exergue de *La Nausée* de *L'Église* : « C'est un garçon sans importance collective, c'est tout juste un individu ». Céline lui répondit dans *À l'agité du bocal*, initialement intitulé « Lettre à J.-B. [sic] Sartre ».

La parodie du passage du Rubicon reformule l'accusation faite à Céline avec une ironie désinvolte et emprunte de solennité césarienne qui vante le caractère *intégral* de la compromission. Elle montre comment la frontière allemande est autant une ligne de démarcation géographique qu'un objet de discours central dans la rhétorique d'autojustification de Céline et une frontière générique qui fait basculer le texte de la fiction autobiographique au plaidoyer *pro domo*. Dans la rhétorique d'autojustification des romans d'après-guerre, le franchissement du Rhin s'accompagne d'une malédiction de l'exil présentée comme le dernier recours d'un paria national contraint de quitter sa patrie pour survivre. La lignée de mémorialistes déchus et exilés que les textes mobilisent comme des figures d'identification confère à ce passage chez l'ennemi une légitimité historique chargée des persécutions du passé. Le texte évoque pêle-mêle Monluc écrivant le « discours de [sa] vie » en réponse aux calomnies dont il est la cible ou Agrippa d'Aubigné qui composait dans son exil allemand le grand poème tragique des « Justes » injustement vaincus. Commynes, tombé en disgrâce auprès de Charles VIII⁶ et dont les *Mémoires* cherchaient à le disculper d'avoir trahi le duc de Bourgogne⁷; le Chateaubriand des *Mémoires d'outre-tombe* qui, exilé de 1792 à 1800, immortalise le monde aristocratique qui était le sien et que la Révolution a anéanti; Léon Bloy tenant un *Journal* de son

⁶ « Sa situation devient pire encore après la mort de Louis XI en 1483, sous la régence d'Anne de Beaujeu. Mêlé à divers complots, il est dépossédé de sa principauté de Talmont, emprisonné (janvier 1487), condamné en mars 1489 à l'exil et à la confiscation d'un quart de ses biens. Durant l'expédition d'Italie de 1494-1495, il est chargé auprès des villes italiennes de missions diplomatiques dont le mauvais succès entraîne sa disgrâce définitive. Malgré ses efforts, il ne reviendra plus aux affaires jusqu'à sa mort en 1511. » (Zink, 1992, p. 310)

⁷ Voir Kuperty-Tsur, 2000, p. 53.

exil danois semblable à celui de Céline; ces figures littéraires et historiques qui incarnent une même victime d'une Histoire démoniaque montrent que, sur le plan à la fois littéraire et rhétorique, Céline ne franchit pas seul la frontière allemande et ne le fait que pour rejoindre une patrie imaginaire et prestigieuse d'hommes de lettres exilés. Parallèlement, un roman comme *Nord* manifeste le plus son attachement à la patrie. Le genre des chroniques médiévales, traditionnellement très nationaliste, dont ce roman est une réécriture se prête d'autant plus facilement à l'expression de la ferveur patriotique que l'exil a ravivé ce sentiment d'appartenance nationale : « l'enchantement de Paris, à la démente, est pas tellement dans les chansons... effets d'ombres projetées de becs de gaz, rengaines à l'alcool, qu'au cœur des vieillards exilés, désespérés, au loin... la force des choses... » (*N*, p. 542), avoue le chroniqueur. Le livre ne rouvre pas seulement le procès Céline sur le terrain rhétorique, il recrée une francité au beau milieu de l'Allemagne de 1944. À l'image d'Harras qui déclare vouloir « mourir à Versailles » (*N*, p. 379), tous les hôtes allemands de Céline sont francophiles. Ils ont connu le Paris de la Belle Époque et parlent un français presque sans accent, appris de la bouche de l'éternelle gouvernante française qui, de Casanova à Nabokov en passant par Borges, incarne dans la littérature étrangère le dernier vestige de l'ancien statut de langue de cour et de diplomatie qu'occupait jadis le français (*N*, p. 539). En termes rhétoriques comme dans l'univers fictif du roman, le franchissement de la frontière allemande donne donc lieu à une inversion des frontières : Céline emmène avec lui une francité littéraire plus vraie que nature qui fait des Français des traîtres qui persécutent l'un des leurs.

Le Danemark représente l'autre frontière importante de la trilogie. Loin d'avoir été la terre d'exil qu'elle fut pour Léon Bloy lorsqu'il s'y réfugia pour fuir la répression de la Commune, le Danemark offre pourtant un dénouement relatif à la fuite des personnages : « le plus grave maintenant, dans un sens, la frontière danoise... j'en avais parlé à personne mais j'y pensais je peux dire depuis Paris... même mon idée depuis toujours, preuve que tous les droits de mes belles œuvres, à peu près six millions de francs, étaient là-haut » (R, p.886). Ce n'est que dans les toutes dernières pages de *Rigodon* que les personnages passent enfin au Danemark et que le narrateur, assis sur un banc à Copenhague, s'accorde enfin un rare moment de répit et éprouve enfin le soulagement d'avoir survécu au cataclysme. De manière générale, la frontière danoise polarise l'univers fictionnel de la trilogie comme un point d'ancrage imaginaire et narratif auquel renvoient les trois titres qui la composent. Le titre *D'un château l'autre* indique une trajectoire transfrontalière : du château des Hohenzollern qui surplombe la ville de Sigmaringen, le protagoniste-narrateur doit rejoindre le château d'Amalienborg, résidence royale située au centre de Copenhague. *Nord* attribue à la frontière danoise un principe d'orientation mythique : retrouver le Nord, c'est retrouver l'imaginaire des Celtes et de la féerie nordique perdue. Enfin, le titre de *Rigodon* joue sur la polysémie de ce mot, lequel désigne à la fois une danse des XVII^e et XVIII^e siècles, vive et gaie, et le fait de faire mouche au tir dans le langage militaire (voir Rey, p. 3253), titre programmatique du ballet de guerre que Céline et Lili, l'épouse danseuse, exécutent pour échapper aux bombes et pour parvenir à passer la frontière. Faisant allusion au palais royal du Danemark, à l'imaginaire nordique auquel Céline rattache ce pays et à la chorégraphie de la survie que les

personnages exécutent pour rejoindre cette terre d'exil, les titres de la trilogie allemande indiquent que la frontière danoise est transfigurée en un astre qui guide les personnages dans la nuit de la guerre : cet illusoire havre de paix donne un cap à la fuite célinienne, il représente sur le plan de l'imaginaire une contrée féerique aux confins de la Laponie à laquelle il n'est possible d'accéder que par la grâce de la danse.

Enfin, la réflexion autobiographique que Céline fait sur sa trajectoire à la fin de la Seconde Guerre mondiale ne cesse d'évoquer les lieux d'exil qu'il n'a pas su rejoindre et les frontières qu'il n'a pas franchies. À la fin de *Rigodon*, la frontière danoise enfin franchie, c'est à l'Hôtel d'Angleterre que loge le chroniqueur. Le nom de l'hôtel rappelle la tradition de terre d'exil du Royaume-Uni, celle dont Jules Vallès avait bénéficié pour fuir la répression de la Commune et où il écrivit la grande partie de ses romans, dont *La Rue à Londres*, que Céline affectionnait particulièrement et qu'il réécrit constamment dans *Guignol's Band*. Celle encore de la Suisse, terre d'exil ironiquement proche et pourtant infranchissable.

Imaginaire obsidional et con-fins européens

Ces trois mêmes frontières sont foncièrement politiques. À différents égards, la frontière danoise marque, sur le plan de l'imaginaire politique, l'idée d'une fin de civilisation. Elle est d'abord représentée comme le lieu de l'exil hors de soi au-delà duquel l'identité du narrateur n'est plus valable, une lisière qui correspond à une dépossession de soi et de sa propre culture qui se poursuit lors du retour en France. Au lieu de l'Ithaque retrouvée, la situation du narrateur dans l'après-guerre

prolonge l'exil politique sur les bords de la Baltique dans un retranchement sur les hauteurs de la colline de Meudon, isolement géographique qui correspond à une situation d'isolement littéraire et de paria national que le texte extrapole et met largement en scène. Le passage de la frontière lui-même, difficile et dangereux, a lieu à la gare de Flensburg et forme une étape à part entière dans le récit de survivant qui caractérise le roman. Décrite comme « une gare qui trafique », « plein[e] de cheminots, femmes et hommes » (R, p. 890), c'est un lieu de migrance qui a tout du camp de réfugiés où l'on entend autant d'idiomes qu'il y a de peuples en fuite dans une Europe dévastée par cinq ans de guerre. Les personnages y sont poussés par une sentinelle agressive dans une salle d'attente au sous-sol déjà remplie de gens dont il est difficile de distinguer « si ces gens-là sont tous des morts... ou des gens qui dorment » (R, p. 891). Le roman fait correspondre ce dernier moment d'une lutte individuelle pour la survie à la fin d'un empire auquel la ville frontalière de Flensburg, dernière ville allemande par où les personnages passent au Danemark, renvoie comme à un moment historique révélé *a posteriori* : « ça va être Flensburg, un nom à l'époque qu'était pas encore si connu... [...] vu que le Danemark fait tête de cygne au plus haut de l'Europe... fatal que tout passe par le col... ce col sera le Schleswig et la frontière là précisément coupe le col... Flensburg... » (R, p. 899). Le texte fait allusion au « gouvernement de Flensburg » instauré en mai 1945 et chargé, après les suicides d'Hitler et de Goebbels, de négocier la reddition allemande et d'administrer les dernières forces du Reich. La gare de Flensburg fait figure de chronotope de la chute du III^e Reich et la cartographique particulière du texte suggère que la frontière entre le Danemark et l'Allemagne trace une ligne, non de simple démarcation, mais

de décapitation, image à laquelle celle, crépusculaire, du dernier chant du cygne, achève de faire de Flensburg le tombeau d'un empire dont le chroniqueur enregistre, comme le dit la dernière phrase de *Rigodon*, l'effondrement spectaculaire « dans ses profondeurs pétillantes que plus rien n'existe » (*R*, p. 927).

Le texte de *Nord* met, lui aussi, une frontière au cœur de la fiction politique par laquelle il représente l'Europe de la fin de la guerre, fiction qui ne cesse d'annoncer de nouvelles invasions barbares de l'Europe occidentale par des peuplades venues de l'Est. Cette « chronique [d']espaces de boues et chaumes » (*N*, p. 403) se déroule pour les deux tiers dans un hameau qui porte le nom modifié de Zornhof, situé dans le Nord-Brandebourg, à une centaine de kilomètres au nord-ouest de Berlin. Pour le narrateur qui veut rejoindre le nord, la plaine menaçante et hostile qui juxte le hameau condamne toute tentative de contourner les routes ou les voies ferroviaires. Au détour d'une excursion dans les environs du village ou dans l'horizon lointain aperçu depuis la tour du château des von Leiden où logent les personnages, cette vaste étendue d'herbe sèche et de boue qu'est la toundra menace de son immensité inquiétante et impossible à circonvenir. Les excursions qu'y fait le narrateur révèlent un territoire dangereux, espaces de « frontières fondrières » (*DCL*, p. 184) « riche en étangs » et sillonné de « crevasses » dont le narrateur se demande si ce sont des « creux naturels ou des ouvrages du génie » destinés à servir de « camouflages » ou de « pièges » (*N*, p. 603). Lors de l'épisode du pique-nique organisé par les hôtes de Céline, le décor champêtre et la scène de séduction qu'essaye d'y jouer la comtesse Isis von Leiden ne parviennent pas à calmer les peurs du narrateur, persuadé que des snippets russes se logent dans les arbres de la forêt. Ces terres ont tout d'un coupe-gorge en

pleine nature et sont situées au bord de l'Oural et de la toundra, c'est-à-dire, aux yeux de Céline, dans un territoire à la merci d'une invasion slave que le médecin Harras prédit en ces termes : « Vous savez plus huguenots du tout!... tous polonais!... vous les avez entendus!... l'invasion slave! comme vous les Berbères à Marseille!... naturel!... tout Berlin aux Polonais! naturel!... voyage des peuples!... » (N, p. 382) L'expression « voyage des peuples », que le narrateur fait sienne à au moins trois reprises dans le roman, renvoie directement aux invasions barbares, à la *Völkerwanderung*, l'errance des peuples, ce phénomène quasi légendaire et ponctuel assigné dans les temps reculés à l'Europe des invasions⁸. Dans l'un des nombreux épisodes de lynchage qui mettent en scène la folie meurtrière des conflits d'identité groupale, les prostituées de Moorsburg, femmes guerrières violentes, passent à tabac le Rittmeister von Leiden et dévorent son cheval. En fuite, les « révoltées vérolées » (N, p. 611) de Moorsburg se sont mutinées contre le travail obligatoire et envahissent l'Occident : « leur but les putains, était l'Ouest, n'importe comment!... Hambourg, la Belgique, le Rhin... l'Ouest, où on mangeait, on leur avait dit » (N, p. 612). Mi-ouvrières, mi-Amazones, elles sont à la fois communistes et sauvages et incarnent ce qu'est la révolution prolétarienne pour Céline depuis son voyage en U.R.S.S. fait en 1936 : un « songe creux » sans fonction politique, où l'idéal révolutionnaire a disparu dans la dynamique grégaire d'une horde haineuse et violente dont les textes cherchent toujours à isoler le noyau tribal par une description distanciée de la foule.

⁸ « Migrations aveugles que ne dirige aucune finalité consciente, déferlement d'ethnies mystérieusement déracinées dont la violence après s'être déchaînée se résorbe tout aussi inexplicablement et qui cherchent on ne sait quoi, revendiqué comme si c'était leur droit — le contraire bien entendu de la foule romantique guidée par le génie. » (Henry, 1994, p. 215)

À la fin de *Nord*, l'entrée des armées soviétiques dans Berlin est décrite comme un retour des invasions barbares du haut Moyen Âge. Les barbares de l'Est sont aux portes de l'Europe occidentale et ils sont aujourd'hui communistes. Cette invasion slave renvoie bien sûr à celle qui, aux yeux de Céline, se produit en France sous la forme d'une montée du communisme dans l'après-guerre. La réactivation de la figure du barbare venu de l'Est fait fi des clivages politiques entre résistants et collaborateurs pour exploiter les inquiétudes liées à la puissance de l'URSS dans un climat de guerre froide et pour réduire le communisme à une manœuvre politique qui prépare l'invasion de la France⁹. La prose célinienne exprime d'ailleurs autant de craintes liées au régime stalinien qu'au « péril jaune ». Citant Bonaparte¹⁰, le texte multiplie les mises en garde contre les Chinois, « Grands-Transitaires » assimilés aussi aux barbares de l'Est. Russes ou Chinois, c'est toujours le barbare de l'Est qui s'impose comme la figure fondatrice d'un prophétisme apocalyptique qui pointe la frontière entre Europe occidentale

⁹ Le Parti communiste français bénéficie dans l'après-guerre d'une légitimité électorale construite sur l'héroïsme de la Résistance communiste durant la Seconde Guerre mondiale. Celle-ci est durable et les résultats électoraux du PCF dans les années 1950 montrent que le communisme déborde largement ses bastions ouvriers traditionnels. Dans le contexte de guerre froide entre les deux blocs et de guerres coloniales dans l'empire français, cette menace politique est assimilée par la droite française à une invasion étrangère. La droite dénonce alors le PCF comme un organe stalinien présent sur le sol français qui met en péril la souveraineté nationale, fiction politique qu'elle accrédite notamment en exploitant toutes les retombées politiques du coup de Prague de février 1948, qui voit le gouvernement d'Édouard Bénès céder le pouvoir au parti communiste tchécoslovaque.

¹⁰ « Napoléon, qui n'était pas si sot qu'on veut le dire, disait : "La Chine est un géant qui dort. Quand il bougera le petit doigt, il fera trembler le monde". Nous sommes à l'époque où le géant remue le petit doigt, et j'ai bien peur qu'il ne fasse trembler le monde. » (*Cahiers Céline*, p. 77)

et Eurasie comme le lieu d'une invasion barbare qui marque la fin de la civilisation européenne.

Brouillage des frontières

Cette représentation géopolitique de l'Europe et de ses frontières obéit bien à un imaginaire obsidional hanté par un retour des invasions barbares qui ne débouche jamais sur la défense romantique de la patrie et de l'identité culturelle telle qu'on la trouve dans *Les Déracinés* de Maurice Barrès ou une réaffirmation réactionnaire de la souveraineté des états comme celle que fait, plus récemment, Régis Debray dans *Éloge des frontières*. Le voyage de Céline est un voyage de la désorientation, où les frontières entre les pays, entre les peuples et entre les langues sont brouillées. Dans toute l'œuvre, les lignes de démarcation entre zones occupées et libres, entre territoires neutres ou belliqueux, entre alliés et ennemis, s'avèrent très poreuses. La trilogie inscrit la notion de frontière dans l'immense exode européen vécu par des millions de personnes pendant la Seconde Guerre mondiale et que les derniers livres de Céline racontent dans la quotidienneté du froid, de la faim et de la peur. Sur un registre ironique, Céline présente sa chronique comme un récit de voyage : « *assez nous avons vu* », déclare l'énonciateur dans la première phrase de *Nord*. En italique dans le texte, l'allusion au poème « Départ » de Rimbaud annonce l'œuvre comme un récit de voyage. Mais les tribulations de Bardamu ont laissé place à l'exode de millions de personnes « déplacées », fuyant la guerre et ses persécutions, exilées loin de chez eux et dont la destinée de « rats » pris au piège se confond avec celle de Céline et des

siens¹¹. La traversée de l'Allemagne de 1944 est ainsi marquée par des scènes de foules errantes qui convergent des quatre coins de l'Europe vers les gares de l'Allemagne. Toute la trilogie allemande raconte ce qu'est la vie quotidienne de ces millions de gens poussés loin de chez eux par la guerre, et la vie consiste d'abord à échapper à la mort, qu'elle fait proliférer sous mille formes différentes. Dans la série d'expériences-clés de l'exil forcé mis en récit, la part faite au quotidien de la survie et à toutes les difficultés auxquelles sont confrontés ceux qui ont été contraints de partir loin de chez eux occupe une place à la fois importante et originale. Céline montre comment la débâcle du III^e Reich dans les derniers mois de guerre ne relâche en rien l'étau des persécutions et la menace de l'épuration raciale qui, sur une dénonciation anonyme, peut vous coûter la vie. Dans ce pays à vau-l'eau, « seuls les services de renseignements et de police semblent encore fonctionner – mais, eux, avec une sorte de perfection miraculeuse » (Godard, 1974, p. XI). Toute la difficulté de ces hommes en fuite qui traversent le pays est donc d'être en règle et de faire face à des bureaucrates hostiles qui ne les reconnaissent pas sur leurs photos d'identité tant l'épreuve de la guerre les a vieillis¹². À la fin de *Nord*, le salut de Céline et

¹¹ Voir notamment l'unique scène de métro du roman, *Nord*, p. 359-367.

¹² Céline se réapproprie ce thème de l'usure physique du témoin de l'histoire et le parodie. Il met en scène la dégradation physique engendrée par la traversée de l'Allemagne. Si l'enfermement en prison au Danemark, surtout évoqué dans *Féerie I*, est ironiquement présenté dans *Nord* comme un « voyage à mille années-lumière » qui vous fait « prendre un petit élan, en cercueil tout droit » (*N*, p. 328), l'épisode hilarant du « Photomaton » met en scène l'usure du corps engendrée par la guerre. Étonnés que les bureaucrates tatillons du III^e Reich ne les reconnaissent pas sur leurs papiers d'identité, Céline et les siens se rendent au « Photomaton » pour obtenir des photos récentes et comprennent le refus des services administratifs : ils sont méconnaissables (voir *Nord*, p. 349). D'après plusieurs témoins, Céline fuit en Allemagne avec l'allure d'un homme dans la vigueur de l'âge et revient avec

des siens est d'ailleurs suspendu à un coup de tampon du général Göring : seul ce sésame leur permettrait de rejoindre le Danemark et d'y demander l'asile politique. Aux difficultés administratives, s'ajoutent tous les problèmes de transport dans un pays en guerre, les innombrables détours, les haltes dangereuses en rase campagne et les visions apocalyptiques de Hanovre ou d'Ulm en flammes ou de Hambourg réduite à un immense tas de gravats. Le voyage est ponctué par des rencontres étranges avec la peuplade d'êtres désorientés que la guerre a fait proliférer en cinq ans, maniaques plus ou moins doux et plus ou moins dangereux, individus fantasques qui poursuivent imperturbablement, au milieu de cet univers qui s'écroule, leurs lubies et leurs obsessions comme des funambules au-dessus de l'abysse. Dans cet univers où tout n'est que ruses, complots et pièges, chaque information est précieuse. Tout renseignement peut vous sauver la vie et la quête permanente d'informations que pratique le chroniqueur montre comment « l'individu pourchassé est constamment pris entre la nécessité de savoir ce qui se passe autour de lui [...] et celle de ne pas en apprendre trop » (Godard, 1974, p. XI). Des épreuves de l'exil, la chronique de Céline représente en particulier l'incroyable lutte quotidienne que les individus doivent mener pour se nourrir. Dans ce pays à bout de ressources, les « ordonnances du Reich » imposent le rationnement alimentaire de tickets dont la valeur d'échange bien frugale expose à une sous-alimentation chronique qui met en péril les opportunités de fuite : « à force de manger si peu j'avais peur que nous devenions si faibles que nous restions en panne... très beau les rêves d'escampette! mais quand on

celle d'un vieillard. Voir le bilan de santé de Céline après son séjour en prison dans Gibault, chap. VII « Vestre Faengsel », p. 103-128.

flageole?... » (N, p. 500) La force de la chronique qu'écrit Céline est sans doute d'« animaliser » cet exil, de le décrire dans sa quotidienneté prosaïque comme la lutte pour la survie d'individus traqués dans une vaste chasse à courre. Récurrente dans la trilogie allemande, cette métaphore dit la déshumanisation subie par celui qui lutte pour sa survie et explique en partie la faveur que Céline accorde au monde animal dans ces derniers romans : pendant deux ans, il a eu la faim au ventre et la mort aux trousses, il a lutté pour sa survie et s'est senti comme eux. Ce récit est d'autant plus important qu'il change la représentation célinienne de la guerre. Dans ces figures d'exilés perdus dans des paysages d'Apocalypse, la représentation de la guerre ne se fait plus, comme dans la première partie de *Voyage au bout de la nuit*, du côté du front, mais à l'arrière, du côté des civils. Le narrateur n'est plus un soldat ébahi de voir comment la mort frappe, mais un chroniqueur en civil qui décrit comment la vie s'organise cahin-caha au milieu du désastre. Il ne s'agit plus de montrer l'absurdité de la violence et des armes, mais son tribut de souffrances humaines dans la migration d'êtres obligés de fuir pour assurer leur survie. C'est aussi que la conception de la guerre chez Céline a changé : elle n'est plus un événement circonscrit, mais l'état permanent de l'histoire.

Ce brouillage des frontières s'accompagne, comme l'ont écrit Henri Godard (1985, p. 114-119) et Suzanne Lafont (2013, p. 163-178), de l'intrusion constante de vocables étrangers (l'anglais, l'allemand, mais aussi le polonais, le danois et l'arabe). La trilogie allemande est une encyclopédie multilingue des cris de terreur, de faim, de froid et des appels au secours, car il y a autant d'idiomes que de peuples en exil et en déplacements forcés. Les gares où s'arrêtent les personnages

dans *Rigodon* sont l'espace « de toutes les langues » (R, p. 734) et la montée à bord suppose toujours de parlementer avec des locuteurs non francophones, de nombreux passages bilingues mettant en scène la parole de l'autre et la prise en charge de la traduction par le texte. Il faut essayer les refus (« *Ach! nein!...nein! kein sum! ah! pas la peine!* »; R, p. 737) et obtempérer aux impératifs (« *papier!* »; R, p. 740) de l'administration nazie pour l'obtention des différents coups de tampon et autres sésames bureaucratiques. Au gré des rencontres et des besoins les plus élémentaires, les langues se multiplient. Il y a du danois (« trois liasses de tickets de tout... pain, beurre, viande... des tickets danois... *bröd... smör* »; R, p. 916), du polonais (« je demande à Lili, La Vigue, ce qui s'est passé... s'ils leur ont pas volé quelque chose? "Non!... ils voulaient qu'on parle polonais et qu'on sorte Bébert"!... *protche pani! protche pani!* »; N, p. 389). Bien avant que Pierre Guyotat ne « parle en langue » en intégrant au français un arabe algérien phonétisé¹³, le français de Céline fait entendre en lui les langues qui ont depuis longtemps été intégrées et qui font son histoire comme l'arabe, qui revient en force dans certains passages de *D'un château l'autre* (voir Lafont, 2013, p. 167). Dans cette prose polyglotte, la langue d'origine apparaît sous forme de séquences de plusieurs mots, souvent des questions, ce qui préserve toute son étrangeté. En même temps, ces séquences de plusieurs mots articulés ne sont pas un jeu ou un raffinement,

¹³ À partir de *Prostitution*, Pierre Guyotat lui-même affirme écrire un *sabir*, langue d'échange commercial vitalisée par un français argotique, par des emprunts au grec et au latin, par l'anglais de la culture populaire mais surtout par l'omniprésence d'un arabe algérien phonétisé selon l'accent de l'Est du pays. Cette multiplicité d'idiomes étrangers atteste une « babélisation de la langue » et un désir profond de faire entendre d'autres langues au sein de la sienne propre dont il faudra interroger le sens.

mais l'unique moyen de communiquer pour les personnages. Ces insertions vont donc bien au-delà de la simple couleur locale. Les termes étrangers font affleurer dans le texte le caractère sonore de la langue et les limites de son intelligibilité, ils délimitent le territoire linguistique du français en même temps qu'ils forcent une écoute des sons de la langue de l'autre. Il y a donc véritablement une « babélisation de langue » dans cette prose dont le nombre et la diversité des langues atteste d'un désir profond de faire entendre d'autres langues au sein de la sienne propre. La prose de la trilogie restitue cette expérience si singulière qu'est le contact avec une langue inconnue et confronte le lecteur à des idiomes étrangers dont l'omniprésence confine parfois à donner l'impression que c'est le français qui est en position de minorité : le lecteur y est mis à son tour dans la position du barbare, celui qui, étymologiquement, s'exprime dans un bredouillement incompréhensible (voir Rey, 2006, p. 325), et le « métro émotif » du style célinien réussit le tour de force de faire passer la frontière au lecteur lui-même.

Poétique du zigzag

La langue de Céline relève d'une oralité barbarisée, un mode d'expression qui porte non seulement atteinte à l'hégémonie du français mais perturbe aussi le mode conventionnel d'écriture de l'histoire. La trilogie allemande érige l'idée de frontière en véritable *praxis* de survie et d'écriture qui consiste à se tenir dans un entre-deux où il est possible d'être le témoin, le survivant et le chroniqueur de la Seconde Guerre mondiale, d'observer la catastrophe d'un « Vésuve de bombes » (N, p. 494) sans y rester comme ceux qui ont tenté l'expérience avant lui et

que le texte désigne comme des prédécesseurs, à l'image de Plinie l'Ancien, le dédicataire de *Féerie*. Cet art de (sur)vivre et d'écrire entre les lignes est défini dans l'évocation de l'inondation d'Ablon de 1910, qui fait l'objet d'un dialogue entre Marcel Aymé et Céline dans les premières pages de *Rigodon* :

là que j'ai appris, je craignais personne, les vraies finesses de la godille... j'ai su remonter, glisser au port, à la remontée de l'énorme courant, au milli! d'une cuillère, artiste! [...] j'ai su faufler, au poignet, entre convois, remorqueurs, péniches moustachues, mortels gouvernails, bien avant de savoir les quatre règles, et même l'addition... or Marcel retiens, admire ce phénomène, le contre-courant! [...] sache bien que les torrents qui brisent tout, interdisent la navigation, tordent tous les points, écrasent les villes, déchiquettent remorqueurs et convois, respectent le petit liseré des berges!... ainsi les furies de l'opinion! t'es au milieu à travers t'es pulvérisé [...] le petit liseré contre-courant, là que le vrai artiste finement nautonier barre et maintient son esquif! (R, p. 728)

En connaisseur des « vraies finesses de la godille », Céline définit en termes marins un art de naviguer sur le « petit liseré des berges » dont la dimension frontalière est triple : il tire le bilan d'une vie par la fascination du chaos; il définit un protocole de survie à l'histoire cataclysmique de la première moitié du XX^e siècle et pose enfin les jalons d'un art poétique. Cet art de vie aux marges, inscrit dans un épisode de l'enfance qui lui donne la constance d'une ligne de vie, renvoie à une attraction naturelle pour les catastrophes et le chaos. Céline justifie sa fuite outre-Rhin en 1944 comme une question de survie mais, çà et là, il avoue la part de fascination pour les cataclysmes, qui rentrait en ligne de compte dans sa décision de rejoindre l'Allemagne. Dans *Nord*, à Isis von Leiden qui s'amuse de le voir si curieux de ses forêts, il déclare : « je me suis mis dans ce cas si pendable, pas que moi, ma femme, aussi mon ami,

par infinie curiosité!... pas par ambition ni par intérêt!... pour ça que vous nous voyez ici, réclamés par toutes les polices, poteaux, meutes... de m'être occupé de ce qui ne me regardait pas!... » (N, p. 558) Cette part de curiosité pour les catastrophes fait du départ en Allemagne de Céline un choix délibéré de confondre sa trajectoire personnelle avec une Histoire catastrophique. Ce qu'il appelle ses « ennuis » (N, p. 394) ou ses « avatars » (N, p. 454) ne saurait donc lui permettre de prétendre au statut de victime tel que le supposent les témoignages historiques. Elle confine par ailleurs au crédo du survivant qui livre son propre protocole de survie à la catastrophe : c'est sur le fil de la frontière qu'il faut se déplacer pour ne pas être emporté dans le train d'enfer du siècle. Le seul moyen d'échapper à la catastrophe est de trouver les lignes de failles, les trous et les tracés qui forment des lignes d'errances ou des chevêtres par lesquelles il est possible d'échapper à la catastrophe généralisée. De fait, le chroniqueur de *Rigodon* ne passe la frontière danoise que grâce aux enfants autistes qu'il a pris sous son aile (R, p. 898). Ces « baveux » arpentent les ruines d'Hambourg avec la même facilité que le chat Bébert. Dans le *Rigodon* qu'exécutent les personnages pour sautiller entre les bombes, leur mode de circulation en *zigzag* est toujours un pas de côté, qui esquive le danger de mort. La marche de funambule que le chroniqueur dit exécuter entre les lignes de démarcation est aussi, comme le suggère le caractère métaromanesque du dialogue fictif entre les deux écrivains, le crédo d'un art poétique qui se tient à la lisière de l'écrit pour y faire affleurer tout ce qui n'appartient pas à son système de signes : l'oralité, les soubresauts de la pensée et de l'affect, les langues étrangères, les formes d'expression prélangagières comme le langage des enfants autistes de *Rigodon* ou la

communication instinctive des animaux que le chroniqueur ne cesse d'évoquer comme un modèle lyrique.

Géographisation de l'histoire

Si cette poétique du « liseré des berges » perturbe le mode conventionnel de restitution de l'histoire, c'est que la notion de frontière est au cœur de la réflexion historiographique que développe la trilogie allemande. Celle-ci part du constat que l'histoire n'est pas seulement instrumentalisée mais assujettie à sa propre exigence d'ordre. L'écriture célinienne de l'histoire provoque ainsi une altération des principes de causalité, de successivité et de chronologie et des catégorisations, des hiérarchies qui déterminent les formes-sens par lesquelles l'histoire est restituée¹⁴. Dans le cadre de cette réflexion, la notion de frontière est un élément-clé qui se présente dans la réalité des textes comme un modèle épistémologique de non-catégorisation à partir duquel penser et mettre en forme l'histoire de la Seconde Guerre mondiale en termes géographiques, c'est-à-dire en refusant la séparation traditionnelle entre l'histoire et la géographie ainsi que la hiérarchie qui accorde à l'*historia* une prévalence sur l'études des espaces. Les commentaires et les réflexions sur l'histoire qui ponctuent les chroniques de Céline accordent en effet une

¹⁴ Historienne de la comédie latine, Florence Dupont (2007) se demande pourquoi une pièce de théâtre est presque toujours envisagée d'abord comme une histoire représentée plutôt que comme un spectacle. La réponse de l'auteur dépasse le seul domaine du théâtre. Elle rend visible un impérialisme narratif moderne issu de la *Poétique* d'Aristote, c'est-à-dire la prédominance, dans nos représentations de l'expérience du monde et du temps, d'un modèle narratif fondé sur un récit canonique qui s'est étendu depuis *Temps et récit* de Paul Ricœur à tout le champ littéraire, linguistique et même philosophique.

importance majeure au facteur géographique et aux circonstances spatiales dans lesquelles se sont produits les faits. Céline s'inspire du Tacite de *La Germanie*, cette étude géographique et ethnographique des peuples établis entre le Rhin et le Danube dont il reprend le principe d'une histoire géographisée. Alors qu'il réside à Meudon, le narrateur de l'incipit de *D'un château l'autre* dit habiter « Bellevue » (*DCL*, p. 7), un toponyme qui renvoie à l'idée d'un vallon ou d'une colline depuis lesquels observer l'histoire comme d'un promontoire et l'écrire en termes géographiques. Dans le même roman, la personnalité du gouvernement de Sigmaringen dont le chroniqueur est le plus proche est significativement Bichelonne, ministre des Transports qui prétend avoir mémorisé tous les itinéraires ferroviaires de l'Allemagne et de la France. Si la connaissance du territoire européen demeure à l'état de lubie monomaniacale chez Bichelonne, elle fascine autant le narrateur-protagoniste de la trilogie. Cette obsession cartographique renvoie à l'importance vitale de comprendre la géographie de l'Europe pour échapper aux soubresauts de l'histoire, seul principe d'orientation qui permette d'échapper au désastre. Le narrateur de la trilogie consulte fréquemment des cartes à la recherche de l'itinéraire qui lui permettra de rejoindre le Danemark, cartes qu'il recopie au crayon avec une précision acupunctique (*N*, p. 631), et s'assure que l'état des routes et des transports ferroviaires dans ce pays constamment bombardé permet encore de faire l'itinéraire qu'il a prévu. Mais les frontières de la trilogie donnent lieu à une mise en forme du temps historique dans l'espace :

Vous pensez que nous avons des cartes de cette frontière Bade-Helvétie... la bibliothèque du Château en avait des malles! monceaux! monticules d'Albums, que vous pouviez passer des

semaines à regarder tel petit ruisseau d'un siècle à l'autre... les tortillages qu'il avait pris... barrages, chichis, contesteries... [...] ce qu'était devenu ce petit guéret?... frontière?... pas frontière?... entre le cinquième et sixième arbre?... depuis le tout premier monastère... depuis les tout premiers rackets Hohenzollern Cie, jusqu'à la toute dernière guerre, là... de ces recueils de « tracés », de « lieux-dits », frontières, fondrières!... [...] six siècles de gangsteries religieuses!... couvents contre couvents! re-lutheries! re-catholiques! « que je te taris ton petit moulin!... que je te supprime ton peuplier! arbre à Satan!... » ça vous donnait le puzzle intense, ruisseau, boucles, détours, que vous trouviez plus rien du tout! un beurre, vous pensez, les polices! de-ci!... de-là!... d'en delà!... treize siècles de faux fourrés, fausses haies, faux épouvantails!... (DCL, p. 184)

Sous la plume de Céline, la frontière est un palimpseste où se lit la superposition des guerres, des invasions, des occupations : le chaos des guerres a engendré une confusion générale des frontières. Comme l'explique Michel Foucher, « les frontières sont du temps inscrit dans l'espace; elles restent des buttes-témoins du passé ou des fronts vifs, selon les conjonctures locales, toujours des lieux de mémoire et parfois de ressentiment » (p. 28). Les chroniques « de bric et de broc » de la trilogie allemande de Céline présentent une temporalité et un espace chaotiques marqués par une hétérochronie complexe. Alors que la débâcle de l'Allemagne à la fin de la guerre constitue la trame narrative principale des trois romans, le récit superpose à cette période principale des époques et des épisodes historiques distincts et plus ou moins éloignés des événements de 1944-1945. L'actualité des années 1950, le traumatisme de la Grande Guerre, les souvenirs de la Belle Époque ou de l'Affaire Dreyfus, l'histoire des guerres coloniales allemandes et françaises, voire l'évocation de temps anciens, mythiques ou légendaires perturbent la chronologie du texte. Cette chronique sens dessus dessous s'organise pourtant selon

des lieux où le passé survit et qui permettent de faire affleurer dans le présent la temporalité cyclique de l'éternel chaos qui refait surface et recompose dans le présent les fins d'empire, les séditions, les massacres et les persécutions d'autrefois. Le phénomène d'hétérochronie affecte ainsi de près la toponymie romanesque des trois romans qui font une exploitation poétique des signifiants toponymiques des lieux et de leur histoire. L'évocation constante de l'Afrique dans *D'un château l'autre* joue par exemple sur la polysémie du toponyme de la « Forêt Noire » pour se souvenir, au détour d'une évocation du travail obligatoire pendant la Seconde Guerre mondiale, des esclaves africains du bref empire colonial de l'Allemagne¹⁵. Céline écrit *Siegmaringen*, le terme allemand « sieg », qui veut dire « victoire », étant singulièrement ironique pour qualifier l'enclave d'un gouvernement de Vichy en exil qui représente en 1945 le camp des vaincus. On se souvient par ailleurs qu'il y a de la « simagrée » dans « Siegmaringen », dont Céline n'oublie pas que le château appartient à la dynastie des Hohenzollern, fondatrice de l'Europe, en comparaison de laquelle le gouvernement de Vichy en exil est thématiqué comme une « opérette » (*DCL*, p. 102). Parallèlement, l'Histoire de Céline présente une temporalité cyclique où le XX^e siècle est à la fois la répétition frénétique des siècles précédents et « une sortie du temps » dont la violence marque une rupture définitive de la continuité historique.

¹⁵ Le texte de Céline évoque notamment la répression de la révolte des Herreros du Cameroun allemand en 1904, laquelle aboutit au premier système concentrationnaire qui associe pour la première fois barbelés et travaux forcés et sous-alimentation des internés à des fins d'extermination raciale. Le premier cas où un État planifie explicitement l'extermination de tout un peuple, crime qui sera plus tard nommé génocide. Voir Dreschsler, 1990.

Hétérochronie

Les commentaires sur l'histoire qui émaillent le texte disposent du passé historique comme d'une carte géographique, à l'exemple de la conversation sur laquelle se clôt *Nord* entre Harras et Werner Göring, où les deux personnages cherchent à retrouver l'itinéraire exact de la retraite des armées napoléoniennes dans la vallée de la Vistule après l'échec de la campagne russe :

« Vous voyez mon cher Destouches, la retraite de Russie à l'envers... retour! retour! *oooah!* »
Göring l'interrompt...
« Oh, pardon! pardon Harras! pardonnez-moi! ils l'ont jamais pris par cette route! jamais!
– Ah je croyais! [...] »
« Pas du tout Stettin, Harras! »
La tête dans les mains...
« Insterburg... oui! et puis Elbing! et Gumbinnen... Thorn!... là ils sont passés!... et puis Plock!... Landsberg!... voilà leurs étapes!... Neuenkirschen!... presque pas Stettin! Neuenkirschen!... beaucoup de malades... Neuenkirschen! il y avait encore des souvenirs!... vous savez, à l'hôpital! j'ai servi là, aide-major... des noms dans le bois, dans les poutres, des noms... taillés, n'est-ce pas?... » (N, p. 707)

Quel fut l'itinéraire de la retraite des armées napoléoniennes après la défaite de la campagne de Russie? Où se réfugia exactement le gouvernement de Vichy en fuite en 1944? Quels sont les territoires de l'empire colonial du Danemark? La chronique de Céline ramène l'Histoire à sa dimension spatiale et se demande comment le facteur géographique détermine le cours de l'Histoire. Loin de faire *tabula rasa* du passé, la chronique de Céline compose avec la table cartographique du passé, dont elle recueille des éléments circonstanciels liés au territoire et aux déplacements de population, des détails

géographiques tenus pour négligeables et que la Grande Histoire ne mentionnerait pas.

Effacement des frontières, effacement des mémoires

Or les lisières que suit cette géographisation de l'histoire mettent à jour un effacement définitif des délimitations territoriales de chaque pays que les textes thématisent comme les oublis de l'histoire officielle :

un moment donné tout se peut!... vingt ans après je me demande encore... que l'endroit existe même plus!... enfin sous ce nom... ni les gens... les von Leiden... leur manoir, leur ferme... j'ai demandé à bien des personnes... Allemands de l'Est... à d'autres de l'Ouest... Zornhof?... ils ne savent pas... *nix!*... si c'est occupé?... il m'a semblé, certains indices, par des Polonais... pas sûr du tout!... en tout cas une chose, précise, il est temps qu'on refasse les cartes, honnêtes... comme nous avions à l'école... pas tant du pôle Nord au pôle Sud qu'ont plus un secret, plus « relevés » les moindres replis, plus fréquentés que les « Pas-Perdus »... mais d'Europe toute proche, dont ne sait plus rien... avec ce qui s'y passe... *nix!* (N, p. 592)

Répété dans le passage, « *nix* », soit « rien » en allemand, peut être traduit ici par « rien du tout ». C'est le mot d'ordre de Kracht, le gendarme nazi qui se charge dans le roman d'effacer les traces des scandales et des conflits internes de la ferme et qui demande alors au narrateur de se taire à propos des fusils que Léonard et Joseph lui ont remis afin de le compromettre. Déplacée dans un commentaire général sur l'histoire, cette parole rapportée devient le mot d'ordre d'un oubli volontaire. Pour le chroniqueur qui se souvient des villages et des lieux frontaliers qu'il a traversés pendant la guerre, il est désormais impossible de se renseigner sur l'endroit et les gens qu'il y a

croisés. Le toponyme du lieu a changé, personne ne se souvient plus si le village appartient à l'Allemagne de l'Est ou de l'Ouest, l'effacement volontaire s'est substitué à l'invasion étrangère pour précipiter la disparition du lieu. Dans cette guerre, chacun a tôt ou tard quelque chose à se reprocher et la mémoire collective conspire naturellement à l'oubli et à l'oblitération volontaire. Pour faire œuvre de mémoire, le chroniqueur ne dispose que de son propre discours testimonial et de la géographie, le narrateur suggérant de dissiper la confusion et l'oubli que sèment les conflits guerriers par une révision générale des cartes géographiques. Les derniers textes de Céline relèvent en ce sens d'une poétique du « dernier soupir » (Fontaine) qui fait entendre la voix de celui qui se demande ce que sont devenus ses compagnons de route et qui précipite, avant de rendre son dernier souffle, toutes choses au néant. Entre la vie et la mort, la gare de Flensburg superpose à la démarcation Allemagne / Danemark une frontière verticale entre les Enfers et la Terre. Tout comme la *Spree*, ce « Styx des Teutons » (N, p. 334), cette gare est l'antichambre des Enfers et forme une frontière entre la vie et la mort, dont le franchissement donne lieu à une narration conçue comme une quête orphique du retour des Enfers qu'inaugure l'épisode de *La Publique* dans *D'un château l'autre*, où le nautonier Caron assommait à coups de rames les morts qui n'ont pas de quoi payer leur voyage. Le projet lyrique de ce voyage au bout de la nuit est d'inspiration vitaliste : il cherche à capturer par l'écriture le passage de la vie à la mort et de la mort à la vie dans un va-et-vient constant entre passé et présent et à faire émerger dans l'écrit l'émotion qui surgit aux frontières de la vie et de la mort : « j'ai été accoucheur, je peux dire passionné par les difficultés de passages, visions aux détroits, ces instants si

rare où la nature se laisse observer en action, si subtile, comment elle hésite, et se décide... au moment de la vie, si j'ose dire » (R, p. 870) La gare de Flensburg, qui correspond à un carrefour d'aiguillage de différentes temporalités où la difficulté de franchir la frontière Danemark / Allemagne rejoue sur un plan spatial tout l'effort d'écriture que suppose de faire revenir les morts dont l'exil dans le présent est celui d'une mémoire individuelle dont l'expérience vécue de ce qu'Eric Hobsbawm nomme le « court XX^e siècle », ne trouve pas place dans la mémoire collective de l'après-guerre. La frontière passée, tout semble d'ailleurs faux. La vie civile est une pièce de théâtre dont le décor va s'effondrer d'un moment à l'autre et où les survivants de la catastrophe que sont Céline et les siens n'ont plus aucun rôle à jouer. L'inadaptation à la vie normale se double d'un sentiment d'exil dans le présent, que le narrateur métaphorise tout au long du texte comme une sortie du temps. Cet art poétique du liseré des berges cherche à répondre à la question, liée à l'épisode traumatique de la Première Guerre mondiale, qui hante l'œuvre depuis *Voyage au bout de la nuit* : « Comment échapper au poids du passé ? » La *praxis* de la frontière déborde donc ses propres frontières et englobe la vie comme la littérature; elle consiste à écrire dans l'entre-deux d'une « sortie du temps » qui permette le souvenir des figures et des voix oubliées tout en offrant une échappatoire au poids du passé, à la lourdeur ennuyante du présent et aux promesses du pire dans sa dimension apocalyptique dont les hommes investissent le futur sous l'idée de progrès. Les souvenirs de la guerre y provoquent une disjonction entre le passé et le présent avec lequel il n'est plus possible d'établir de liaisons, mais dont l'altérité, aussi disjointe et inatteignable qu'elle soit, impose suffisamment sa présence pour inspirer un sentiment intime de

désappartenance au monde qui n'est pas seulement le propre de l'exil hors de ses frontières mais celui de toute la modernité littéraire, dont le rapport au passé et à la mémoire se joue sur le mode de la disjonction et de l'abysse (voir Méchoulan, 2008).

*

Les chroniques céliniennes de la trilogie allemande font des frontières de l'Europe à la fin de la Seconde Guerre mondiale un espace du chaos qui se tient à hauteur du chaos de l'histoire sans le surplomber en même temps qu'il révèle les tensions contradictoires propres à une œuvre toujours déchirée entre goût de l'ordre et aspiration à la liberté. Dans l'autofiction de la trilogie, le passage du Rhin, la frontière danoise et les terres d'exil que l'auteur n'a su rejoindre sont des lieux de refuge comme de liberté, de fuite pour la survie comme de fuite en avant. Ils forment des objets de discours où la rhétorique d'autojustification célinienne dénie toute culpabilité en même temps qu'elle avoue ce qui distingue, hors leur part de fiction, le discours testimonial de ses chroniques de véritables témoignages historiques, soit la curiosité de leur auteur pour les catastrophes et le caractère volontaire de cette fuite. Ce récit d'exil renvoie pourtant à quelque chose de plus grand qu'un récit autobiographique ou une rhétorique d'autojustification. Toute la guerre est là, dans ces espaces frontaliers à la lisière de l'Oural ou aux portes d'un nord féérique, dans les gares de l'Allemagne de 1944 où viennent échouer les millions d'hommes et de femmes que cinq ans de conflits armés et d'injustices ont chassé loin de chez eux et dont l'œuvre raconte l'exode massif dans une quotidienneté de la guerre. Les textes

de la trilogie allemande font entendre l'appel au secours de ces foules en exil dans une babélisation de la langue qui intègre différents idiomes étrangers et qui, dans un français barbarisé, fait une transposition linguistique de ce qui hante l'univers imaginaire et les fictions politiques de Céline, le retour des invasions barbares du haut Moyen Âge. Les frontières sont ainsi le point d'ancrage d'un imaginaire obsidional qui compose, dans des prophéties apocalyptiques et des visions sidérantes de fin de civilisation, une version dysphorique du mot d'André Breton appelant de ses vœux le jour où les Cosaques viendront abreuver leurs chevaux dans le bassin de la Concorde (voir Nizan, 1960, p. 13). Parce qu'elle fait des frontières l'objet d'un délire de l'invasion, l'écriture de l'histoire célinienne place la notion de frontière au cœur d'une réflexion historiographique qui en fait la brèche épistémologique à partir de laquelle écrire une histoire sortie des gonds de la rationalité qui, aux yeux de Céline, aliène l'histoire à sa propre exigence d'ordre. Dans cette écriture historiographique qui réfléchit aux formes canoniques de l'histoire en même temps qu'elle l'écrit, la frontière est autant un territoire géographique qu'un espace conceptuel et textuel où repenser comment la forme détermine le sens de l'histoire et jeter les jalons d'un art poétique qui se tient à la lisière de l'écrit pour y faire affleurer tout ce qui n'appartient pas à son système de signes. Cette réflexion historiographique débouche sur une géographisation de l'histoire où les frontières sont des lieux-témoins du passé dont les textes saisissent l'historicité dans une exploitation des signifiants toponymiques et en pratiquant une hétérochronie complexe qui investit l'espace cartographique des frontières comme le dernier espace mémoriel où il est possible de saisir un effacement des frontières, qui est également un effacement des mémoires.

Brèches du temps et de l'espace collectifs comme de l'histoire et de la géographie dans lesquelles nous les lisons, les frontières que la prose célinienne investit sont celles d'un « liseré des berges » considéré comme le dernier rivage d'une conscience historique moderne, dont la quête lyrique aporique cherche une forme qui donne naissance à une histoire des oublis de l'histoire officielle tout en échappant au poids du passé.

Bibliographie

- (1976), *Cahiers Céline. Céline et l'actualité littéraire (1957-1961)*, éd. Jean-Pierre Dauphin et Henri Godard, vol. II, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF ».
- (2007 [1963]), *Céline*, Paris, Cahiers de l'Herne, p. 392-396.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand. (1974), *Romans*, vol. 2, éd. Henri Godard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- DEBRAY, Régis. (2013), *Éloge des frontières*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- DRESCHSLER, Horst. (1990), « The Herero Uprising », dans Frank CHALK and Kurt JONASSOHN, *The History and Sociology of Genocide: Analyses and Case Studies*, New Haven & Londres, Montreal Institute for Genocide Studies / Yale University Press, p. 230-248.
- DUPONT, Florence. (2007), *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Flammarion, coll. « Libelles ».
- FONTAINE, David. [à paraître], « Céline et le conte pour enfants », *L'Enfant chez Céline. Vingtème colloque international Louis-Ferdinand Céline*, Paris, Fondation Singer-Polignac, 3-5 juillet 2014.
- FOUCHER, Michel. (2007), *L'Obsession des frontières*, Paris, Perrin.
- GIBAUT, François. (1985), *Céline, cavalier de l'Apocalypse (1944-1961)*, vol. 3, Paris, Mercure de France.
- GODARD, Henri. (1985), *Poétique de Céline*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées ».
- . (1974), « Préface », dans Louis-Ferdinand CÉLINE, *Romans*, vol. 2, éd. Henri Godard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

- HENRY, Anne. (1994), *Céline*, Paris, L'Harmattan.
- GUYOTAT, Pierre. (2007 [1975]), *Prostitution*, nouvelle édition augmentée d'un appendice en 1987, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire ».
- KRYZINSKI, Wladimir. (1981), *Carrefours des signes*, La Haye, Mouton Éditeur.
- KUPERTY-TSUR, Nadine. (2000), « Justice historique et écriture mémorialiste », dans Nadine KUPERTY-TSUR (dir.), *Écriture de soi et argumentation. Rhétorique et modèles de l'autoreprésentation. Actes du colloque de l'université de Tel-Aviv (3-5 mai 1998)*, Caen, Presses universitaires de Caen, p. 49-53.
- LAFONT, Suzanne (2013), « Des collabos aux Balubas : le miroir sonore de l'histoire dans *D'un château l'autre* », dans *Céline et l'Allemagne. Actes du dix-neuvième colloque international Louis-Ferdinand Céline*, Paris, Société des études céliniennes, p. 163-178.
- MÉCHOULAN, Éric. (2008), *La Culture de la mémoire, ou comment se débarrasser du passé?*, Montréal, Presses universitaires de Montréal, coll. « Champ libre ».
- NIZAN, Paul. (1960), *Aden Arabie*, réédition avec préface de Jean-Paul Sartre, Paris, Maspero.
- REY, Alain, Marianne TOMI et al. (2006), *Dictionnaire historique de la langue française*, vol. 3, Paris, Le Robert-Sejer.
- SARTRE, Jean-Paul. (1954), *Réflexions sur la question juive*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche ».
- ZINK, Michel. (1992), *Littérature française du Moyen Âge*, Paris, Presses universitaires de France.

Résumé

La question de la frontière dans la trilogie allemande s'inscrit dans l'itinéraire de l'exil que connut Céline en Allemagne et au Danemark de la Libération à son amnistie en avril 1951. La représentation de cette expérience exiliale s'organise autour de deux frontières, qui sont des lignes de fuite au sens propre comme au sens musical. La première, celle du Rhin, est thématisée comme le « toboggan de la compromission » que le narrateur choisit pour échapper aux fureurs vengeresses de l'épuration. La seconde est la frontière du Danemark, point d'ancrage imaginaire et narratif de la trilogie allemande, auquel le titre *Nord* attribue un principe d'orientation mythique : retrouver le Nord, c'est retrouver l'imaginaire nordique, celui des Celtes et de la féerie perdue. Céline ne cesse d'évoquer également les lieux d'exil qu'il n'a pas su rejoindre et les frontières qu'il n'a pas franchies. Ces « erreurs d'aiguillages », comme il les appelle lui-même, indiquent que cet itinéraire est un itinéraire de la désorientation, où les frontières entre les pays, les peuples et les langues sont brouillées. L'œuvre de Céline est un espace où les lignes de démarcation entre zones occupées et libres, entre territoires neutres ou belliqueux, s'avèrent très poreuses de même qu'entre les aliénés et les aliénistes, les héros et les salauds ou encore le réel et l'irréel. Cette désorientation du monde dit d'abord les épreuves subies par des millions d'Européens contraints par la guerre de s'exiler loin de chez eux. Elle confine en dernier lieu à une perturbation du mode conventionnel d'écriture de l'histoire qui fait de l'entre-deux que suppose la notion de frontière une *poétique du zigzag* entre les langues, les territoires, le présent et le passé.

Abstract

In the so-called German trilogy of L.-F. Céline, the question of the border is directly related to the itinerary of exile taken by the author through Germany and Denmark between the French Liberation and his amnesty in 1951. The representation of this experience of exile is structured by two borders, which can be seen as escape lines as well as musical vanishing points. The first one, the Rhine German border, is the “toboggan of compromise” that the author chooses to take in order to avoid the vengeful furies of the *épuration*. The second one is the Danish border, used as the fulcrum point in the imaginary of the German trilogy, and as a narrative to which the title *North* assigns a principle of mythical orientation – to reach the North is to reach the Nordic imaginary, the Celts and the lost fairy one. Céline also keeps evoking the places of exile where he did not go, and the frontiers he did not cross. Those “points of errors”, as he likes to call them, indicate that the narrator’s itinerary is a disorienting one, where the borders between countries, peoples and languages are blurred. Céline’s works represent a fictional space where the borderlines between occupied and free zones, neutral and belligerent countries turn out to be very porous – just as they are between mad characters and psychiatrists, heroes and bastards, or even between reality and unreal. The first goal of this representation of a disoriented Europe is to relate the trials and tribulations of billions of Europeans forced by war into exile. Lastly, the representation of these blurred borders affects Céline’s use of French through a “babélisation” of language. Above all, it disrupts the conventional way of writing about History; Céline’s *poetics of zigzag* replicate the state of “in-betweenness” usually conferred to borders and applies it to the exploration of languages, territories, present and past.

Écrire sa voix vers le sacré : Kerouac face à la frontière

Sarah-Danièle Bélanger
Université de Toronto

La littérature, comme type de production discursive qui offre du « je », de la subjectivité, de l'intériorité à foison, constitue un espace de mise en scène et de performance qui met en jeu ce que Kierkegaard appelle la primitivité, soit le possible de l'esprit, et fournit ainsi l'espace spirituel (et matériel) d'un rapport à soi, d'une réappropriation de l'intériorité. Au-delà des catégories liées au genre (fiction, autofiction, autobiographie), la primitivité, c'est-à-dire le soi et son possible – sous-entendu le soi et la possibilité de sa transformation, conçue par

Kierkegaard comme une reprise – ne se manifeste que dans la singularité du « je », dont l’auteur souligne l’importance en ces mots dans *La Dialectique de la communication*, un texte programmatique inachevé :

C’est à la personnalité que nous devons atteindre. Et je me fais un mérite d’avoir, en introduisant des personnalités fictives (mes pseudonymes) qui disent « Je » au milieu de la vie réelle, contribué dans la mesure du possible à habituer mes contemporains à réentendre parler un Je, un Je personnel (et non pas ce Je pur et ventriloque, fruit de l’imagination). Or c’est justement parce que l’évolution du monde s’est poursuivie le plus loin possible de cette reconnaissance de la personnalité qu’il fallait agir sur le plan de la fiction. Une personnalité poétique est toujours mieux acceptée par un monde déshabitué à entendre parler un Je. Et sans doute n’irai-je jamais plus loin. Je ne m’enhardirai sans doute jamais à user directement de mon propre Je. Mais il est une chose dont je suis sûr : le temps viendra où, dans le monde, s’élèvera un Je qui dira tout bonnement « Je » et parlera à la première personne. Aussi bien sera-t-il le premier à communiquer au sens le plus strict la vérité éthique et éthico-religieuse. (p. 62-63)

Le « je » kerouacquien s’offre précisément dans l’esprit de cette recherche d’une vérité éthico-religieuse. On pourrait avancer que toute son œuvre (sa *Légende des Duluo*, son journal et ses lettres, ses cahiers de notes sur ses lectures bouddhistes, ses poèmes et ses haïkus) se produit comme la quête d’une conversion, comme *epistrophè* et *metanoïa*, et communique précisément par et à travers cet élan.

Le mot « conversion », du latin *conversio*, qui signifie simplement « retournement » ou « changement de direction », correspond en fait, comme le mentionne Hadot dans *Exercices spirituels et philosophie antique*, à deux mots grecs de sens différents : « d’une part *epistrophè* qui signifie “changement

d'orientation", et implique l'idée d'un retour (retour à l'origine, retour à soi), d'autre part, *metanoia* qui signifie "changement de pensée", "repentir", et implique l'idée d'une mutation et d'une renaissance » (p. 223). Loin d'être univoque, le terme renvoie donc à deux sens différents, voire opposés, et instaure une tension entre fidélité et rupture. La frontière entre ces deux sens du mot conversion demeure floue puisque, la plupart du temps, l'expérience se produit comme un assemblage, toujours particulier, entre une forme de fidélité ou d'un retour à soi et une rupture transfiguratrice (comme arrachement à l'aliénation ou au péché). La séparation entre ces deux sens de conversion n'existe donc, le plus souvent, que comme rapprochement ou conjugaison. Ils cohabitent et se complètent à l'intérieur d'un concept qui n'existe que comme paradoxe. L'étymologie du terme s'accroche à l'expérience qu'il recouvre et la littérature – entre autres comme dialectique écriture / lecture – recueille toutes sortes de traces de cette expérience, allant même jusqu'à la provoquer.

L'écriture de Kerouac, en particulier, ne fait pas que témoigner d'une quête de conversion, elle la prépare et la performe également. C'est-à-dire que son œuvre retient les traces d'un exercice spirituel accompli sur des décennies et s'inscrit dans ce que Kierkegaard appelle une communication de pouvoir qui, par le moyen d'un « je » singulier entre autres, renvoie le possible – le possible de l'esprit ou le possible dans sa dimension spirituelle – dans le champ du lecteur. D'ailleurs, dans ce contexte, le mot « œuvre » n'est pas tout à fait approprié, car il fige le texte dans une tradition et renvoie sa réception à une lecture critique qui peut s'avérer sclérosante. L'expression « *soulwork* », que Kerouac lui-même utilise dans ses journaux pour parler de ses romans, exprime parfaitement la nature de cette écriture spirituelle. Il décrit l'expression en ces termes :

A « soulwork » instead of a « novel », although of course such a name is too fancy, and laughable, but it does indicate someone's writing *all-out* for the sake of earnestness and salvation. The idea is that such a work must infold the man like his one undeniable cloak and dream of things... his « vision of the world and of the proposition of things », say. (Kerouac, 2004, p. 95)

Le verbe « infold », dans ce contexte, exprime quelque chose d'intéressant : on y saisit l'idée d'un enveloppement lié à l'esprit, qui provient de l'intimité et est réintégré par l'intimité, comme sérieux et désir de salut. Un tel travail littéraire *est* l'âme telle que mise en scène dans l'écriture et représente en même temps une forme d'exercice spirituel (un travail de l'âme sur elle-même). C'est en ce sens qu'il produit un effet d'enveloppement dirigé vers l'intériorité qui, comme communication de pouvoir, se répercute jusqu'au lecteur. D'ailleurs, l'image de la cape (*cloak*) qu'il utilise rappelle celle de l'habit ou du manteau textuel proposée par Thoreau dans son *Walden*, qui évoque l'idée d'une expérience exemplaire (au sens où elle parle) offerte pour recouvrir, exprimer ou abriter celle d'un lecteur. Pour Thoreau, la littérature livre des récits qui nous sont indirectement adressés et qui ont le pouvoir d'exprimer quelque chose de nous et de nous transformer. Il exprime une vision proprement spirituelle de la lecture en écrivant :

There are probably words addressed to our condition exactly, which, if we could really hear and understand, would be more salutary than the morning or the spring to our lives, and possibly put a new aspect on the face of things for us. How many a man has dated a new era in his life from the reading of a book! The book exists for us, perchance, which will explain our miracles and reveal new ones. The at present unutterable things we may find somewhere uttered. The same questions that disturb and puzzle and confound us have in their turn occurred to all the wise men; not one has been omitted; and each has answered them, according to his ability, by his words and his life. (p. 102)

Ce passage de Thoreau concerne, en un sens, la communication de pouvoir kierkegaardienne. Un texte peut nous écouter dans l'indicible que nous transportons et ainsi contribuer à nous révéler à nous-mêmes. Ce manteau du texte, cette cape que représente le « *soulwork* », tout extérieur qu'il soit, permet au lecteur de s'envelopper et de se retourner vers une intériorité désormais contenue, protégée de la dissémination par l'habit qui lui convient.

L'expression que choisit Kerouac pour parler de ses livres – cette idée de la littérature comme « travail de l'âme » – décrit parfaitement l'exigence spirituelle qu'il adresse à la littérature comme écrivain et comme lecteur. « Writing *all-out* » ou « reading *all-in* » représentent les deux faces complémentaires de la communication indirecte, de la communication de pouvoir telle que la conçoit Kierkegaard. Dans ces quelques mots, « *soulwork* », « writing *all-out* », Kerouac exprime l'essentiel de sa vision littéraire et spirituelle. Par l'écriture spontanée, l'écrivain déploie son « je » de la manière la plus brute, sans aucun calcul, comme un mouvement de l'âme qui s'exerce à se saisir, à se reprendre, à se révéler à soi-même. Dans *Desolation Angels*, un texte assez tardif, il réfléchit sur cette « méthode » de prose spontanée où s'imbriquent sa vision littéraire et sa vision spirituelle ancrées dans une intimité qu'il exprime à travers le surnom de son enfance, Ti Jean :

I was originating (without knowing it, you say?) a new way of writing about life, no fiction, no craft, no revising afterthoughts, the heartbreaking discipline of the veritable fire ordeal where you can't go back but have made the vow of « speak now or forever hold your tongue » and all of it innocent go-ahead confession, the discipline of making the mind the slave of the tongue with no chance to lie or re-elaborate (in keeping not

only with the dictums of Dichtung Wahrheit Goethe but those of the Catholic Church my childhood) — I wrote those manuscripts as I'm writing this one in cheap nickel notebooks by candlelight in poverty and fame — *Fame* of self — For I was Ti Jean, and the difficulty in explaining all this and « Ti Jean » too is that readers who haven't read up to this point in the earlier works are not filled in on the background — The background being my brother Gerard who said things to me before he died, though I don't remember a word, or maybe a few (I was only four) — But said things to me about a *reverence* for life, no, at least a reverence of the *idea* of life, which I translated as meaning that life itself is the Holy Ghost —. (p. 256)

Ce passage est très chargé. Les dimensions existentielle, spirituelle et littéraire s'entremêlent avec une réelle cohérence intime où on perçoit toute l'exigence éthico-religieuse de sa démarche, qui tire son origine d'un élan de révérence pour la *vie* dont il place lui-même la source dans le souvenir de son frère Gérard, présenté littéralement comme un saint (dans *Visions of Gerard*). Cet élan le pousse à écrire à partir de ce qui pour lui est sacré et à écrire dans ses cahiers *cheap* par cette parole que la pensée ne contrôle plus, c'est-à-dire par ce mouvement, cet élan vital, existentiel, spirituel, dont la pensée est devenue l'esclave qu'il décrit dans ses « Essentials of Spontaneous Prose » :

The best writing is always the most painful personal wrungout tossed from cradle warm protective mind — tap from yourself the song of yourself, *Blow!* — *now!* — *your way* is your only way — « good » — or « bad » — always honest, (« ludicrous »), spontaneous, « confessional » interesting, because not crafted. Craft is craft.

Kerouac s'est exercé à écrire pendant des années pour en venir à cette méthode d'écriture qui, finalement, rejette l'écriture ouvree, travaillée de façon minutieuse, comme une pièce d'artisanat ou comme mise en scène. Il la rejette selon cet idéal

d'une confession innocente, soufflée en bloc, soustraite à l'esprit organisateur qui, d'habitude, orchestre le discours sur soi. L'esprit n'est plus cette barrière (ou ce berceau) qui protège, il est ce dont le souffle ou le *beat* se répand dans un « *soulwork* » qui n'admet pas les limites de la grammaire et qui semble rejeter la médiation, du moins la médiation temporelle, celle de la pensée après-coup. Une écriture qui, à travers la performance, se veut une traversée des frontières de l'esprit organisateur et qui cherche à se produire comme éveil de l'esprit. Dans *Some of the Dharma*, Kerouac écrit : « ANY WRITING THAT IS NOT SELF-ENLIGHTENING WILL ROT LIKE A BODY. If I write THE GOLDEN BOOK OF DULUOZ every line will have to be self-enlightening » (p. 278). Il n'y a d'écriture – sacrée – et d'éternité du texte que dans l'éveil à soi d'un « *soulwork* », un éveil à soi qui se comprend selon le paradigme de la conversion à travers le paradoxe même de son étymologie, soit comme *epistrophè* (retour à l'origine) et comme *metanoïa* (changement de pensée).

L'écriture de Kerouac ne se saisit pas entièrement selon le discours identitaire habituel lié à l'autofiction, précisément parce que son enjeu n'est pas identitaire mais bien spirituel. Le « *soulwork* » produit dans une prose spontanée se rapporte en effet entièrement au registre spirituel et implique une véritable reconfiguration de la conception de la production littéraire vers le paradigme de la conversion. Cette nuance entre les dimensions identitaire et spirituelle dans l'écriture peut être comprise à travers le différend qu'ont connu Foucault et Hadot sur la question de l'écriture de soi à travers l'exemple des carnets de notes spirituels antiques (*hupomnēmata*). Foucault utilise l'exemple de ces carnets de notes spirituels, où les stoïciens et les épicuriens consignent leurs pensées en relation

avec un savoir qu'ils recueillent du même coup, pour réfléchir à la visée et aux implications de ce qu'il appelle « l'écriture de soi ». Pour lui, l'écriture – de soi – est un mode de constitution du soi en relation avec un savoir, un logos ou une sagesse conçus et accumulés sur un mode horizontal. L'écriture de soi appartient au vaste ensemble des modes et des pratiques de subjectivation et d'assujettissement identifiés et interprétés par Foucault à partir d'une vision du savoir essentiellement immanente. Le rejet de la transcendance dans ce rapport au savoir ne permet de penser la conversion que dans la perspective identitaire de la constitution ou reconstitution du soi. Chez Hadot, au contraire, la verticalité domine la conception du rapport qui s'établit entre le soi, le savoir et l'écriture et conduit au final à détacher l'écriture – même quand elle porte sur soi-même – de la subjectivité. Pour Hadot, « non seulement on ne s'écrit pas soi-même, mais l'écriture ne constitue pas le soi : [...] elle fait changer le moi de niveau, elle l'universalise » (p. 329). C'est-à-dire qu'à travers l'exemple des *hupomnêmata* (de même que celui des confessions chrétiennes), Hadot considère que le rôle de l'écriture est d'allier les dimensions universelle et particulière, soit d'élever le particulier à l'universel et également, comme le dirait Kierkegaard, de faire parler l'universel dans le particulier.

Malgré les apparences, Kerouac ne s'écrit pas lui-même. En mettant l'accent sur le langage, sur le rythme, sur le flux spontané, il sort du registre de la mimésis, ce qui empêche de parler d'écriture de soi. Il n'écrit pas non plus vraiment pour lui-même. L'exigence spirituelle d'écrire pour soi implique toujours en même temps d'écrire dans le regard de l'autre, d'une collectivité ou de Dieu (c'est là l'idée même d'une écriture comme confession qui revient à plusieurs reprises dans ses

textes). Il écrit à travers lui-même, en direction de lui-même et de l'universel. En ce sens, on peut considérer que la plupart de ses textes sont des carnets de notes spirituels (peu importe leur statut sur le plan de la fiction). *Some of the Dharma* en particulier semble très proche – dans l'esprit comme dans le résultat – des *hupomnêmata* antiques sur lesquels se sont penchés Foucault et Hadot. Il s'agit véritablement d'un cahier spirituel composé de ses notes et réflexions sur le bouddhisme. Son titre, qui est un jeu de mots sur l'homophonie de « *some* » et « *sum* », indique déjà une réflexion sur la partie et le tout, sur le particulier et l'universel, sur la possible traversée de l'un à l'autre ou l'interpénétration de l'un et de l'autre, qu'il mène à partir des bribes d'un savoir assemblées et entremêlées à ses propres pensées sur lui-même, sur son écriture. Ce carnet de notes, comme travail préparatoire à la conversion, est le véritable travail, c'est-à-dire qu'il incarne, en lui-même, sa propre finalité spirituelle. Comme le jeu de mots autour de la partie et du tout l'indique, et comme Hadot le souligne dans ses références aux *hupomnêmata* antiques, ce type d'écriture est en réalité « un exercice par lequel le moi se situe dans la totalité et s'éprouve comme partie de cette totalité » (p. 310). L'écriture agit comme mouvement de reprise et de dépassement du soi. Si, dans cette perspective, *Some of the Dharma* s'avère exemplaire, cette fonction et cette visée de l'écriture caractérisent l'œuvre de Kerouac de manière générale. Sa prose, sa poésie et ses journaux sont tous également, d'une certaine façon, des carnets de notes spirituels qu'on ne peut comprendre qu'à partir du paradigme de la conversion. La première entrée du journal de 1948 de Kerouac est représentative de cette fonction de l'écriture comme pratique spirituelle. Il note : « Thus – my new diary begins. And its purpose, simply, to rediscover my *real*

voice which is yours too, all our real, one voice, that's so often drowned by criticism and fear » (2004, p. 155). Il ne s'agit pas de se découvrir – l'écriture de Kerouac ne se produit pas dans l'esprit du « souci de soi » et du processus de subjectivation que trouve Foucault dans l'écriture comme exercice spirituel –, il s'agit véritablement de se *reprendre*, de *redécouvrir* sa propre voix dans son écho universel, et donc, paradoxalement peut-être, de s'approcher au plus près du soi en s'extirpant des frontières qui l'entourent, le subjectivisent et le maintiennent du même coup dans son petit tassement. En ce sens, la pratique de la prose spontanée et son corollaire – le rejet du « *craft* », de l'écriture travaillée – permettent de traverser les frontières déterminées d'une conscience organisatrice et d'accéder à une forme de singularité de laquelle s'exprime l'universel (*epistrophè*), ou encore transfigurée par l'universel (*metanoïa*).

La notion de « *soulwork* » exprime bien l'idée de cette écriture comme exercice spirituel qui vise l'universel dans le particulier et comme exercice de conversion, c'est-à-dire, littéralement, comme le paradoxe ou la conjugaison d'un mouvement d'*epistrophè* et de *metanoïa*. Le déploiement du soi sous forme d'assemblage de souvenirs dans sa *Légende de Duluo*, le « *soulwork* » de sa vie, n'est que le premier plan d'une démarche plus profonde qui vise l'éveil à soi et la rédemption. Ce qu'il appelle le « *self-enlightenment* » et que doit viser et incarner l'écriture, le « *soulwork* » lui-même, concerne le soi précisément dans sa dimension universelle. Cette forme d'éclairage qui émane de l'intériorité tout en dépassant les frontières de la subjectivité, qui a le pouvoir d'irradier selon un plan vertical, universel, à partir d'un ancrage particulier, est une autre façon d'exprimer la communication de pouvoir que devrait mettre en jeu l'écriture. Le « *self-enlightenment* », la rédemption ou la conversion représentent

l'impulsion à la source de la communication de pouvoir où, à travers et par-delà le texte, écrivain et lecteur se placent face à leur propre existence et se constituent en « universels singuliers », pour reprendre l'expression de Kierkegaard, expression qui signifie que sa préoccupation pour sa propre intériorité ne se cloisonne pas aux frontières du particulier, mais qu'elle contient une signification universelle grâce à son rapport au possible qu'est le religieux. L'« universel singulier » comme catégorie spirituelle et littéraire, rappelle ce que semblait chercher à exprimer Thoreau dans le passage de son *Walden* cité au début de cet article : « The same questions that disturb and puzzle and confound us have in their turn occurred to all the wise men; not one has been omitted; and each has answered them, according to his ability, by his words and his life » (p.102). Même le ratage spirituel de l'écriture contribue au déploiement de cet « universel singulier » et participe de la communication de pouvoir par laquelle se passent et se partagent les mêmes questions. Un ratage que Kerouac exprime à la toute fin de *Vanity of Duloz* en reprenant à son compte un passage de *L'Ecclésiaste* :

I settled down to write, in solitude, in pain, writing hymns and prayers even at dawn, thinking « When this book is finished, which is going to be the sum and substance and crap of everything I've been thru throughout this whole goddam life, I shall be redeemed. »

But, wifey, I did it all, I wrote the book, I stalked the streets of life, of Manhattan, of Long Island, stalked thru 1,183 pages of my first novel, sold the book, got an advance, whooped, hallelujah'd, went on, did everything you're supposed to do in life.

But nothing ever came out of it.

No « generation » is « new ». There's « nothing new under the sun ». « All is vanity ». (p. 268)

Le paradigme de la conversion au XX^e siècle ne se conçoit plus en fonction de sa réussite, mais de son élan, une autre façon de dire que la logique de la question et l'affect qui l'accompagne priment sur celle de la réponse (et du savoir institutionnel qui la fonde).

Bibliographie

- FOUCAULT, Michel. (1994 [1980-1988]), *Dits et écrits*, t. IV, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines ».
- HADOT, Pierre. (2002), *Exercices spirituels et philosophie antique*, Paris, Albin Michel.
- KEROUAC, Jack. (1993 [1965]), *Desolation Angels*, New York, Riverhead Books.
- . (1957) « Essentials of Spontaneous Prose », <<http://www.writing.upenn.edu/~afilreis/88/kerouac-spontaneous.html>>.
- . (2004), *Windblown World. The Journals of Jack Kerouac 1947-1954*, Londres / New York, Penguin Books.
- . (1997), *Some of the Dharma*, Londres / New York, Penguin Books.
- . (1994 [1968]), *Vanity of Duluoz: An Adventurous Education, 1935-46*, Londres, New York, Penguin Books.
- KIERKEGAARD, Søren. (2004), *La Dialectique de la communication*, Paris, Payot & Rivages.
- THOREAU, Henry David. (2000 [1854]), *Walden and Other Writings*, New York, The Modern Library.

Résumé

Cet article se propose d'explorer la pratique spirituelle kerouacquienne de l'écriture, qui s'impose comme tentative de dépasser la médiation participant normalement de toute écriture, qu'elle soit littéraire ou non, à travers une discipline qui vise à faire de l'esprit et de la main qui écrit les esclaves d'une voix intérieure projetée sans retour sur soi dans un mouvement qui vise essentiellement la conversion.

Abstract

This paper intends to reflect on Kerouac's spiritual writing practice, which appears as an attempt at overcoming the mediation that normally belongs to writing (may it be of a literary nature or not). It argues that, through his writing discipline making the mind and the writing hand the slaves of a projected inner voice, his writing impulse and ethics essentially aim for conversion.

Paysage fer à la frontière

Anne-Marie David

Université de Montréal

L'ère industrielle, paraît-il, tire à sa fin. Sombre assertion s'il en est, dont plusieurs textes littéraires contemporains s'attachent à soupeser les retombées humaines, sociales et communautaires. Antoine Volodine et Olivier Rolin problématisent chacun à leur manière l'effondrement des idéaux marxistes ayant jadis érigé les ouvriers en fer de lance de la révolution, tandis que François Bon interroge patiemment les restes – eux aussi ferrugineux – d'un bassin industriel lorrain déliquescents entrevu, tous les jeudis, par les fenêtres du

train Paris-Nancy. *Paysage fer*¹, la relation de ce trajet ferroviaire répété, est un texte déroutant et inclassable : les seuls personnages en sont les villes, les gares et les usines fermées ou en voie de l'être, observées et inlassablement décrites à chaque passage. À l'affût des résonances d'une vie et d'une culture menacées, l'écrivain se heurte à la question d'une transmission impossible faute de destinataire, soit à ce que Dominique Viart désigne par le concept juridique de *déshérence*, qui « rend compte de la caducité des pratiques, des savoirs, des modes d'être et de faire – dont nul n'est ni ne se veut plus l'héritier, ou dont l'héritage lui-même est devenu irrecevable tant il ne livre que des pratiques et des connaissances obsolètes » (2005, p. 213). L'ambiguïté de la situation tient de son oscillation entre l'existence et la perte, que Bon problématise lorsqu'il se fait, avec *Temps machine*, mémorialiste d'un « monde emporté vivant dans l'abîme » (p. 93; je souligne), soit d'une concrétion particulièrement prégnante de cette « fracture dans l'ordre du temps » que Viart place au cœur des préoccupations de la littérature contemporaine telle qu'il la définit, entre autres, dans *La Littérature française au présent* (2005, p. 212).

La thématization de cette « frontière temporelle », si elle est très répandue aujourd'hui, trouve ainsi un certain achèvement chez Bon. Dans *Paysage fer*, cette lésion est imaginairement transposée sur le plan spatial, dans « la saignée toute droite des rails » (*PFh*, p. 192) qui traverse et rend visible

¹ J'utilise la version électronique, qui comporte plusieurs textes dorénavant cités au moyen des abréviations suivantes suivies du numéro de page : *Pf* (*Paysage fer*), *N2* (*Novembre 2002, un journal de voyage*), *PN* (*Paris-Nancy, le front contre la vitre*), *PFh* (*Paysage fer, un voyage d'hiver*), *Ps* (*Post-scriptum : ce que je dois au mot Lorraine*).

tout le « fer » éponyme qui la borde. Or, ce titre nous invite simultanément à lire ces espaces sociaux en termes esthétiques : le mot « paysage » est porteur d'une connotation picturale et peut désigner des vues de pays comme des tableaux de grands maîtres. La juxtaposition des deux vocables indique donc, dès la couverture, une intrication serrée de l'art – mais aussi, forcément, de l'humain – et de l'environnement. L'imbrication est réitérée par l'exergue, dans lequel Foucault fait état d'une réciprocité entre la terre et l'homme : « C'est à notre sol silencieux et naïvement immobile que nous rendons ses ruptures, son instabilité, ses failles; et c'est lui qui s'inquiète à nouveau sous nos pas. » (*Pf*, p. 5) L'anthropomorphisation du lieu – il a des sentiments, il *s'inquiète* – le place sous le coup d'une logique paysagère extrême, celle-ci résultant du choc de l'individualité et de l'espace. Placée à l'entrée du livre dont elle oriente la lecture, cette logique redonne une place – toute symbolique, certes – à l'humain dans l'apparent « désert » postindustriel décrit, relativisant d'autant la « fracture dans l'ordre du temps », la déshérence qui en ronge les armatures ferreuses.

Retour sur le « paysage » et ses frontières

Du même coup, elle autorise à appréhender l'ouvrage entier comme structuré par la notion de paysage, selon une éthique textuelle – caractéristique de l'œuvre de Bon – qui accorde la primauté aux « choses » qu'elle prend en charge. L'hypothèse est d'importance dans le cadre de la réflexion qui oriente notre dossier puisque le paysage permet ici de corroborer la définition de la frontière proposée dans l'appel à communications du colloque dont il est issu. Si les divisions

identifiées jusqu'à présent, dans le temps comme dans l'espace, sont conformes à une vision classique et négative de la frontière, l'idée paysagère induit en effet un retournement de cette appréhension en son envers positif. La rencontre du sujet et de l'objet qu'elle postule invite à considérer la double fracture de *Paysage fer* comme « un lieu à part entière » ou « un espace intermédiaire » – c'étaient les termes de l'appel –, de manière à rejoindre l'appréhension très souple d'un Bernard Fouques : « Lieu de séparation et d'union, elle [la frontière] a cette propriété d'introduire entre le Même et l'Autre une zone ambiguë – zone frontalière – où chacun est à la fois en dehors et en dedans par rapport à l'autre et par rapport à soi. » (2003, p. vii)

Pour Michel Collot, théoricien du paysage, celui-ci s'inscrit dans une dynamique semblable : c'est « une aire transitionnelle entre l'homme et le monde, le sujet et l'objet, l'intérieur et l'extérieur » (p. 271). Car le paysage est toujours point de vue sur quelque chose, c'est-à-dire produit d'une interaction qui résout le clivage entre regardant et regardé au moyen de la « logique du lieu qui les unit » (Collot, 2005, p. 272). Alain Roger renchérit en précisant que la relation est nécessairement subjective et culturellement orientée : l'art médiatise toujours le paysage, même lorsque celui qui le scrute n'en a pas conscience (p. 112-117). Cette forme de dialectique esthétique est à la base de ce que Collot appelle la « pensée paysage », dont j'aimerais postuler qu'elle structure *Paysage fer* à tous les niveaux de sa construction : elle est repérable à la fois dans ce qui est décrit, dans sa mise en forme et dans la vision historique qui en est proposée. Ces trois temps de son analyse (qui seront ceux de la présente réflexion) révèlent déjà la « tension » consubstantielle au texte que détaille le critique

Filippo Zanghi (2006, p. 11-30) : les espaces observés sont transformés sous l'action combinée de la mémoire et de l'écriture selon la relation altérée au monde qu'impose le train, mais sont aussi, en eux-mêmes, écartelés entre une nature dévoyée – ses étangs sont rectangulaires (*Pf*, p. 33) – et une industrie déclinante.

Le « paysage humain »

Cette tension se manifeste dans l'attention portée aux marques laissées sur le territoire par un être humain manquant et dont la disparition est ressentie comme corollaire de la « disparition d'un univers » (Roche, 2004, p. 10) : celui de la métallurgie. Il s'agit de fixer les restes de cette présence avant qu'elle ne s'efface – d'entretenir artificiellement une frontière temporelle –, ce qui prête à l'entreprise des allures de compilation archivistique. La volonté de percer le mystère d'un certain aménagement bétonné désuet peut dès lors devenir obsessive (*Pf*, p. 78), tandis que l'espace vierge de constructions, au contraire, est qualifié négativement à maintes reprises : ce n'est « rien » (*Pf*, p. 20). Si « le regard cherche [ainsi] l'inscription de l'homme » (Vray, 2003, p. 113), comme l'ont remarqué plusieurs critiques, il finit par le trouver tout entier en dépit de son absence : ces villes et usines fantômes, ce ne sont finalement que « nous, tellement nous » (*Pf*, p. 20). L'identification est complète et les lieux se font conséquemment « peau humaine d'un pays » (*Pf*, p. 6), voire « paysage humain » (*PN*, p. 158, 159). Dans les deux cas, les descriptions de l'image insistent sur son côté « construit » (*Pf*, p. 6) : le paysage représente un point de vue particulier – il est déterminé par un « cadre » (*PN*, p. 159) – au sein duquel le descripteur se projette

– il « devient miroir » (*PN*, p. 158). Ces éléments forment la base d'une première appréhension du « paysage » qui recoupe la définition qu'en donnent ses théoriciens, c'est-à-dire, on vient de le voir, comme invention culturelle élaborée à partir d'une perspective déterminée.

Ce traitement artistique de la vision lui confère un statut plastique, rendu explicite par l'insistance sur la « beauté » d'objets utilitaires, souvent déclassés (*Pf*, p. 17 et 84; *N2*, p. 147, etc.). L'esthétisme n'est pas le propre des choses en question; la description la leur prête, comme le montre le jugement péremptoire sur un étang creusé au bulldozer : « Un canot est amarré de travers, seule la superstructure bleue de la coque émerge de la nappe de brume sur l'eau, *c'est beau*. » (*Pf*, p. 33; je souligne) Cette création de la beauté par le regard – rien ne la motive hormis l'apposition grammaticale qui produit l'identité entre canot, brume et beauté – est création du paysage même, puisque « de voir la première fois c'est comme faire exister ce qui sinon n'était pas » (*Pf*, p. 56). Le texte construit esthétiquement le paysage en l'énonçant, engendrant du même coup une permutation avec son objet : le « paysage humain », je l'ai dit, est « miroir » dans lequel le descripteur contemple sa propre image, par l'intermédiaire d'une fenêtre voyageuse que Michel de Certeau assimile également à un « chiasme », entre « l'immobilité du dedans et celle du dehors [dont elle] inverse les stabilités » (1990, p. 166).

L'échange entre le regardant et le regardé est thématiqué par cet objet même de la fenêtre : si celle du wagon transforme la vision du descripteur, sont encore plus présentes celles des

bâtiments vus par son ouverture², si bien que la vitre du train se réverbère dans les fenêtres bordant les rails. Le chiasme réflexif se déploie dans des proportions jamais vues chez De Certeau, jusqu'à englober tout le paysage : la présence constante de l'eau – sous forme des différents fleuves, canaux et étangs longés – participe aussi, de par sa dimension miroitante, de cette gigantesque indistinction entre « l'immobilité du dedans et celle du dehors ». Cette permutation est à la base du processus d'artialisation par le regard qui crée, pour Roger, le paysage. Celui-ci est ainsi constitué de « ce qui traverse la vue un instant et s'y implante » (*Pf*, p. 20), c'est-à-dire qu'il est complètement intériorisé et, à ce titre, doublement « humain » : parce qu'il renvoie à l'homme son image et parce qu'il est *en* lui, dans sa vision. Ce brouillage des frontières au sein même de la frontière entre intérieur et extérieur réalise l'objectif de la « pensée paysage » de Collot, qui vise justement à résoudre l'opposition entre le sujet et l'objet. Or, cette logique du lieu et de l'échange frontalier informe également la poétique du texte, imprégnée du paysage décrit de façon à amoindrir d'autres clivages.

Le « paysage du mot³ »

La forme, en effet, se plie au tracé ondulé de la ligne de chemin de fer, l'élosion fréquente des déterminants reproduisant l'appréhension sur le mode du surgissement des lieux traversés en trombe. C'est que le train ne s'arrête pas à toutes les gares : il témoigne d'un « dédai[n] » pour « les vieux pays d'industrie »

² Il s'agit d'un élément descriptif obligé : le document électronique contient soixante-trois occurrences du mot « fenêtre » et cinquante-quatre de « vitre ».

³ L'expression est empruntée à Richard (2002, p. 71). Si lui l'utilise à propos de Pierre Bergounioux, elle s'applique à mon propos sur Bon.

(*Pf*, p. 30), selon une vitesse en quelque sorte sociale – et donc inégale – que le rythme du texte épouse. De brèves phrases descriptives d’objets d’un mot, voire d’une proposition, alternent avec d’autres, beaucoup plus amples – certaines dépassent une page –, qui donnent à voir et à sentir le trajet du train. Se construit ainsi une écriture qu’on pourrait dire « ferroviaire », en ce qu’elle reproduit stylistiquement les effets visuels induits sur le paysage par les déplacements du train. De même, le descripteur revendique un « procédé [littéraire] d’expansion » (*Pf*, p. 9) selon lequel le paysage, à chaque voyage, s’enrichit de détails non remarqués jusque-là et qui se surimposent les uns aux autres, à la manière des impressions rapides recueillies jeudi après jeudi. Le canevas de base, cependant, demeure inchangé, si bien que chaque nouvel ajout est répétition des précédents. Cette poétique de la réitération est inscrite dès les premiers mots – « récurrence et répétition » (*Pf*, p. 6) –, qui la posent et la problématisent tout à la fois : les deux termes, similaires, sont eux-mêmes reprise. L’incipit annonce bien les possibles du texte à venir, lequel sera à la fois descriptif et itératif.

L’alliage proposé est curieux, le propre de la description étant généralement de poser les choses une fois pour toutes afin, justement, de ne pas avoir à les répéter. Philippe Hamon considère cette unicité comme une différence majeure du mode descriptif d’avec le narratif, lequel fait volontiers se reproduire les mêmes actions. Le critique semble ainsi répondre à une volonté de réhabilitation du descriptif, trop pensé selon lui « comme une instance toujours inférieure à un plus “dynamique” récit, ou toujours subordonnée à un narratif plus englobant et régissant » (1993, p. 241). Or, dans *Paysage fer*, non seulement le narratif est subordonné au descriptif – les

récits de souvenirs à la première personne sont suscités par les lieux décrits –, mais il échange ses codes avec lui : si le texte fait se répéter la description au sein de sa diachronie, prérogative narrative, les valeurs traditionnellement accolées aux deux modes sont permutées. Ce retournement – en vertu duquel j’use du terme de *descripteur* de préférence à celui de *narrateur* – est à lier à un vaste questionnement littéraire, qui recoupe l’ambition suprême d’Hamon : « désinféo[der] [le descriptif] de ses rapports privilégiés avec la littérature » (p. 241). Si Bon ne s’engage pas dans cette voie extrême, son texte descriptif remet ultimement en cause – de façon très anxieuse d’ailleurs – le devenir littéraire. La réflexion sur les « œuvres immobiles » qui clôt *Paysage fer* définit la littérature comme vecteur d’une « imbrication [...] de la chose humaine et des choses tout court » (*Pf*, p. 120), symbiose menacée par la désindustrialisation : le descripteur note que, dans son sillage, « [q]uelque chose s’est séparé » (*Pf*, p. 121), soit l’homme et les choses. La désintégration de leur lien désigne, en substance, la prolifération des non-lieux : l’absence de relations est l’un de leurs traits définitoires, aux dires de Marc Augé (1992, p. 100). Le non-lieu met donc la littérature en péril, car l’action de celle-ci se déploie précisément dans le lien, l’« imbrication » relationnelle propre au lieu anthropologique que lui oppose Augé.

Il convient cependant de remarquer que les auteurs cités par Bon – Balzac, Simenon, Gracq – appartiennent tous au corpus classique dont Hamon n’arrive pas à « désinféoder » le travail descriptif de la littérature. En conséquence, peut-être l’inversion des rôles attribués par ces écrivains aux modes descriptif et narratif, telle qu’elle se donne à lire dans *Paysage fer*, ouvre-t-elle une nouvelle voie d’articulation esthétique du

réel. Le texte, on l'a vu, englobe le sujet et l'objet dans un même « paysage humain » : sont ressoudées, pour un temps du moins, « la chose humaine et les choses tout court », de manière à enrayer – dans et par la littérature – le non-lieu résultant du bris de leur « imbrication ». La portée utopique de cette dernière hypothèse fait se rejoindre la fin projetée du non-lieu de l'enrayement de la déshérence postulé au départ : dans les deux cas, la notion de paysage permet de réconcilier les fractures apparentes dans l'ordre du temps ou du lieu. La corrélation établie n'est pas sans rappeler l'appartenance mémorielle des frontières : elles « sont du temps inscrit dans l'espace », explique Michel Foucher (2007, p. 28), tandis que Patrick Picouet et Jean-Pierre Renard insistent sur le fait qu'elles « mett[ent] en action des temporalités différentes » (2001, p. 24). Or, cette dimension est bien présente dans un texte qui sonde inlassablement les résidus métalliques d'une autre époque. En résulte une prise en charge « paysagère » ou « frontalière » de la mémoire, laquelle ancre fermement – et à contre-pied d'une autre caractéristique du non-lieu : l'anhistoricité – le train dans la fresque de l'Histoire, tout en proposant une réflexion critique sur les modalités de son fonctionnement.

Le « paysage de mémoire »

Les mécanismes mémoriels ont été étudiés, entre autres, par Pierre Nora, Tzvetan Todorov et Maurice Halbwachs, dont les travaux proposent des définitions schématiques de l'histoire et de la mémoire sur un mode antithétique. La mémoire est, dans les mots d'Halbwachs, « point de vue » (1950, p. 33) identitaire et subjectif d'un groupe ou d'un individu – on parle alors de

mémoire collective ou individuelle – sur l’histoire, donnée prétendument objective et intellectualisable. L’utilisation, par le pionnier théorique de la mémoire collective, de l’expression de point de vue est éclairante ici : un demi-siècle plus tard, dans *Paysage fer*, c’est littéralement la *vision*, par la fenêtre, des « usines mortes » (*Pf*, p. 64, 90 et 121) et autres traces historiques qui provoque des souvenirs personnels chez le descripteur, lequel se fait narrateur au « je » pour l’occasion. Ainsi, la vue de l’usine Westphalia enclenche la remémoration d’un stage de travail en Allemagne, à la maison mère de la firme. La fin de l’îlot narratif fait se télescoper les différentes temporalités convoquées au sein d’une même phrase :

Et que pour le retour j’avais pu m’arranger avec un des chauffeurs qui faisaient la liaison avec la filiale française de *Château-Thierry*, le voyage de Paris avec l’achat des Kafka c’était de cette usine de *Château-Thierry* maintenant chaque jeudi revue, et les camions de la maison mère allemande s’ils ont changé bien sûr ils sont toujours à quai quand on passe. (*Pf*, p. 75; je souligne)

La filiale de Château-Thierry, si elle est nommée par deux fois, l’est dans deux époques différentes : le passé du souvenir et le présent répétitif de la description. Ce processus est intrinsèquement lié au paysage; il s’agit d’une perspective subjective sur l’histoire, permise par la perspective particulière sur le pays du descripteur. En d’autres mots et pour donner un tour narratif à la pensée géographique de Foucher, le temps *est décrit* dans l’espace. Et si l’exemple cité relève de la mémoire individuelle, le principe est opératoire au niveau collectif : le récit partagé de la guerre façonne l’espace traversé de bout en bout. Les édifices commémoratifs et guérites bétonnées sont autant de stigmates qui le transforment en « paysage de mémoire » (*Ps*, p. 219), duquel les signifiants « Marne » et

« train » réactivent à eux seuls des contenus historiques liés respectivement aux Première et Seconde Guerres mondiales – les batailles de la Marne et les déportations en wagons de la SNCF.

Tous ces « fantômes » (*PFh*, p. 202 et 221) sont appréhendés en relation avec d'autres réalités : le présent, par le biais d'un transformateur électrique moderne dont les allures de cahute fortifiée « prolong[ent] la guerre » (*N2*, p. 146), et le monde du travail, lorsqu'il est dit du paysage que « tout cela est provisoire qui pue son siècle et sa guerre et ses usines » (*Pf*, p. 19). L'équation historique établie – *guerre + usines = XX^e siècle* – prend une tonalité particulière en regard d'une autre, posée par Hannah Arendt en introduction de son *Essai sur la révolution*, selon laquelle « guerres et révolutions ont déterminé la physionomie du XX^e siècle » (1967, p. 9). Si la juxtaposition des deux bilans met en lumière le lien de l'usine à la révolution (industrielle), leur commune association de ces termes à celui de guerre révèle l'envers pestilentiel de la glorieuse ère du fer qui se termine : la « boucherie » dont témoignent, dans *Temps machine*, « ceux qui revenaient de Verdun l'œil égaré de qui a vu l'humanité aux prises avec elle-même, un grand rouage mal lancé et on était déjà au terminus » (p. 93-94). Le rapport se précise avec *Daewoo*, dont le dispositif théâtral met en rapport l'inhumanité des totalitarismes et celle des fermetures d'usines en dressant une sorte de monument aux mortes des ouvrières licenciées⁴. Cela non pour faire injure aux victimes de guerres par un rapprochement indu, mais bien

⁴ « Et lentement, sur le fond blanc des murs, apparaîtraient successivement mais géants, les visages des cinq cents ouvrières de Daewoo Villers et Daewoo Fameck [...]. / Pas de musique, silence. / Des femmes de vingt à cinquante ans, cinq cents visages. » (Bon, 2004, p. 255)

pour identifier des logiques d'avilissement et de mépris technocratique qui sévissent toujours : pour « tirer leçon » du passé, dirait Todorov.

Le penseur explique en effet que le tout n'est pas de se souvenir, mais de le faire à bon escient. Il distingue en ce sens deux types de mémoire : la mémoire littérale et la mémoire exemplaire. La première désigne une remémoration non distanciée, centrée sur un événement isolé que le sujet refuse de relier à d'autres, ce qui mène directement – s'il s'agit d'un épisode douloureux – à la revanche aveugle. La mémoire exemplaire, au contraire, procède d'une attitude radicalement différente, que Todorov définit comme suit :

Sans nier la singularité de l'événement même, [...] je m'en sers comme d'un modèle pour comprendre des situations nouvelles, avec des agents différents. L'opération est double : d'une part [...] je désamorce la douleur causée par le souvenir en le domestiquant et en le marginalisant; mais, d'autre part [...], j'ouvre ce souvenir à l'analogie et à la généralisation, j'en fais un exemplum et j'en tire une leçon; *le passé devient donc principe d'action pour le présent.* (1995, p. 30-31)

Par sa mise en forme des séquelles de la mémoire littérale visibles au long des rails, qui les associe à des réalités contemporaines collectives – le travail – et individuelles – le stage en Allemagne –, *Paysage fer* réalise la réinsertion active, voire militante, du passé dans le présent préconisée par la mémoire exemplaire. La violence de l'histoire envahit le paysage et informe la vision qu'on en a par la fenêtre : elle y est actualisée par l'industrie lourde qui, si elle « meurt » à son tour, a beaucoup tué. Le rappellent en sourdine les nombreux cimetières jouxtant les usines entre deux gares désertes, et le

crie le panneau indiquant le décompte des morts et des blessés à l'entrée de l'aciérie de Longwy (*Ps*, p. 212).

*

De ce passé mortifère, il nous revient de faire un « principe d'action » ou, du moins, nous y sommes invités par les propriétés descriptives du texte. C'est que le lien mémoriel à l'histoire est assuré, en littérature, par le mode énonciatif. Hamon explique : « Lieu du texte où se polarise et se fonde la mémoire (les différentes mémoires) du lecteur, le descriptif organise (ou désorganise) de façon privilégiée la lisibilité de l'énoncé, étant toujours, et à la fois, énoncé didascalique [...] et énoncé didactique. » (p. 6) Cette mixité des fonctions énonciatives participe de la nature « limitrophe » de *Paysage fer*, au niveau formel cette fois. La mouvance générique de l'œuvre et le jeu qu'elle opère sur la hiérarchie habituelle entre les composantes descriptives et narratives en font un « texte-frontière » au sens où l'entend Hamid Naficy, c'est-à-dire que son déplacement de marqueurs formels lui font intérioriser les frontières dont elle traite de manière à ce que celles-ci « se manifestent dans [sa] structure » (cité par Calasin, 2007, p. 79). Qui plus est, cette plurigénéricité et l'activité de décodage multiple qu'elle requiert impliquent également le lecteur : elles exigent de lui non seulement qu'il se reporte aux informations intradiégétiques préalablement divulguées mais qu'il mobilise sa connaissance du monde pour donner sens aux objets dont il est question.

Or, ce lecteur est contemporain d'une part des phénomènes décrits et comparés dans un processus d'exemplarité remémorative, tandis que l'autre renvoie à une histoire partagée et désastreuse. Il est donc placé littéralement à la frontière temporelle – cette fameuse *déshérence* littéraire – par celui qui la dessine en sa qualité ambivalente de voyageur ferroviaire, à la fois présent et absent des lieux qu'il traverse. Cette prise directe sur le réel, j'ai essayé de le montrer, emprunte la voie originale d'une projection de ses composantes esthétiques, historiques et sociales sur la toile du « paysage » vu par la fenêtre : la notion opératoire dialogue bien avec chacune des nombreuses fractures du texte de manière à combler les béances qu'elles signifient dans l'espace, la littérature et la mémoire. Panacée éphémère, bien sûr – les non-lieux guettent – mais dont la fragilité recèle en soi un nouveau type d'engagement, arrimé aux mots d'abord et dégagé par là d'une certaine lourdeur sartrienne. Le politique s'immisce dans le texte et dans sa forme, vers la création d'un nouvel *espace-frontière*.

Bibliographie

- BON, François. (2004), *Daewoo*, Paris, Fayard.
- . (1993), *Temps machine*, Lagrasse, Verdier.
- . (2000) *Paysage fer*, version électronique fournie par l'auteur [initialement publié aux éditions Verdier].
- ARENDT, Hannah. (1967 [1963]), *Essai sur la révolution*, trad. de l'anglais par Michel Chrestien, Paris, Gallimard.
- AUGÉ, Marc. (1992), *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil.
- CALASIN, Zeinep. (2007), *Le cinéma kurde : approche politique et esthétique*, thèse (M.A.), Montréal, Université de Montréal.
- DE CERTEAU, Michel. (1990), *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard.
- COLLOT, Michel. (2005), « Pour une poétique du paysage », dans Simon HAREL et Adelaide RUSSO (dir.), *Lieux propices. L'énonciation des lieux / Le lieu de l'énonciation*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 269-281.
- FOUCHER, Michel. (2007), *L'Obsession des frontières*, Paris, Perrin.
- FOUQUES, Bernard (dir.). (2003), *À propos de frontière : variations socio-critiques sur les notions de limite et de passage*, Bern, Lang.
- HALBWACHS, Maurice. (1950), *La Mémoire collective*, Paris, Presses universitaires de France.
- HAMON, Philippe. (1993), *Du descriptif*, Paris, Hachette.

- NORA, Pierre. (1984), « Entre mémoire et histoire », dans Pierre NORA (dir.), *Les Lieux de mémoire. 1. La République*, Paris, Gallimard, p. viii-xlii.
- PICOUET, Patrick et Jean-Pierre RENARD. (2001), « La complexité du monde vue de la frontière », dans Patrick PICOUET (dir.), *Le Monde vu à la frontière*, Paris, L'Harmattan, p. 21-34.
- RICHARD, Jean-Pierre. (2002), « Paysages du mot », dans *Quatre lectures*, Paris, Fayard, p. 71-95.
- ROCHE, Anne. (2004), « François Bon et la "diction du monde" », *Studia Romanica Posnaniensia*, n° XXXI, p. 1-17.
- ROGER, Alain. (1994), « Histoire d'une passion théorique ou comment on devient un Raboliot du Paysage », dans Augustin BERQUE (dir.), *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Syssel, Champ Vallon, p. 107-123.
- TODOROV, Tzvetan. (1995), *Les Abus de la mémoire*, Paris, Arléa.
- VIART, Dominique. (2005), « Topiques de la déshérence. Formes d'une "éthique de la restitution" dans la littérature contemporaine française », dans Simon HAREL et Adelaïde RUSSO (dir.), *Lieux propices. L'énonciation des lieux / Le lieu de l'énonciation*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 209-224.
- et Bruno VERCIER avec la coll. de Frank EVRARD. (2008 [2005]), *La Littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, 2^e éd. augmentée, Paris, Bordas.
- VRAY, Jean-Bernard. (2003), « François Bon, chiffonnier de la mémoire collective dans *Paysage fer* », dans Yves CLAVARON et Bernard DIETERLE (dir.), *La Mémoire des villes*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, p. 107-122.

ZANGHI, Filippo. (2006), « “Quelque chose s’est séparé” : le paysage sous tension chez François Bon », *Versants : Revue suisse des littératures romanes*, vol. 52, p. 11-30.

Résumé

La réflexion veut articuler, au moyen du texte *Paysage fer* de François Bon, les notions de *frontière* et de *paysage*. On verra que toutes deux séparent et rapprochent simultanément un ici et un ailleurs, un sujet et un objet, tout en étant fortement informées par la culture. Cette forme de dialectique esthétique est à la base de ce que Michel Collot appelle la « pensée paysage », dont je postulerai qu’elle structure *Paysage fer* à tous les niveaux de sa construction : elle est repérable à la fois dans ce qui est décrit, dans sa mise en forme et dans la vision historique qui en est proposée.

Abstract

This article aims at weaving together, through François Bon’s *Paysage fer*, the notions of *border* and of *landscape*. We shall see that both simultaneously separate and bring closer different spaces, or subjects and objects, while being strongly informed by culture. This kind of æsthetic dialectic is essential to what Michel Collot calls the “landscape though”, of which I would postulate that it structures *Paysage fer* at every level of its construction: it is noticeable in what is described, in writing itself and in the historic vision which is proposed of it all.

Ma vie. Tout l'univers, V de P.N.A. Handschin : de l'autoportrait désinvolte au paradigme intérieur

Stéphane Girard
Université de Hearst

En 2010, la revue américaine *The Review of Contemporary Fiction* consacrait un numéro spécial à l'éditeur parisien P.O.L, geste témoignant tout à la fois d'une étonnante reconnaissance outre-Atlantique et d'une notoriété garante d'une légitimité certaine dans le champ littéraire francophone contemporain¹.

¹ Et ce, dans un contexte où les échanges culturels entre la France et les États-Unis se font pour l'essentiel à sens unique : « Sur grand écran comme en librairie, les Français se délectent de produits culturels américains sans jamais sembler se lasser. Peu importent les polémiques entre les deux pays, l'anti-américanisme pourtant toujours omniprésent dans les conversations

Pour Warren Motte, qui prend en charge la coordination de ce numéro, P.O.L se démarque dans le paysage littéraire hexagonal parce que l'on y ferait la promotion d'une littérature dite « subversive » et qu'on continuerait d'y défendre une conception toute *moderne* de l'activité scripturale : « Literature most especially puts itself to the question there [à Paris], again and again, in a continual effort to make something new. That impulse, which is at present largely moribund in the literary mainstream, is to the contrary very much alive at the Editions P.O.L — and that is chiefly why P.O.L matters. » (Motte, 2010, p. 9) ² La maison d'édition, dirigée par Paul Otchakovsky-Laurens — que Pierre Bourdieu n'hésitait pas à qualifier, naguère, de « petite maison d'avant-garde » (1992, p. 239), mais qui occupe désormais une place « singulière » dans le champ de la littérature française actuelle et où l'éditeur lui-même fait figure de véritable « découvreur » (voir Thumerel, 2002, p. 153-166) —, accorde ainsi une grande importance dans son

communes ne s'accompagne jamais d'un affaiblissement de l'intérêt français pour les blockbusters et autres bestsellers "made in USA". [...] Fait bien établi, la réciproque n'est pas vraie : ni le cinéma ni la littérature française d'aujourd'hui ne bénéficient aux États-Unis d'une réception aussi favorable. » (Loucif, 2012, p. 291)

² Responsable de la publication des œuvres tardives de Georges Perec, de Claude Ollier ou de Marguerite Duras, la maison d'édition P.O.L reste à vrai dire surtout connue du grand public pour les parutions, par exemple, d'Emmanuel Carrère (*L'Adversaire* en 2000, *Un roman russe* en 2007 ou *Limonov* en 2011, par exemple) ou de Marie Darrieussecq (l'inaugural *Truismes* en 1996). Une récente anthologie de la littérature française répertorie néanmoins d'autres écrivains qui y publient comme Bernard Noël, Charles Juliet, Christian Prigent, Christine Montalbetti, Emmanuelle Pagano, Jean Rolin, Leslie Kaplan, Martin Winckler, Pascal Quignard, Pierre Alferi, Renaud Camus, Richard Millet et Valère Novarina, signe d'une effervescence permettant à P.O.L de talonner de grands éditeurs tels Gallimard et Minuit (ces derniers se partageant en effet pas moins de la moitié des entrées dans ladite anthologie : voir Viart, 2013).

catalogue à l'idée de *recherche* littéraire et à des auteurs que plusieurs considèrent d'une nouvelle avant-garde proposant des ouvrages résolument iconoclastes. Ces véritables « OVNI » — objets verbaux non identifiés, comme il est désormais convenu, à défaut de les fédérer, de les qualifier — relèvent du travail d'écrivains tels qu'Olivier Cadiot, Charles Pennequin, Nathalie Quintane, Jean-Charles Massera, Christophe Tarkos ou Édouard Levé, et questionnent l'idée même de représentation, souvent à l'aune d'approches expérimentales, voire conceptuelles, du littéraire³.

Le singulier

Au sein de cette « tribu », la pratique scripturale de P.N.A. Handschin se singularise, ne serait-ce que pour son « illisibilité⁴ » et son parti pris a-référentiel et textualiste, accentuant ainsi ladite subversion que *The Review of Contemporary Fiction* décèle à l'œuvre chez les écrivains gravitant autour de P.O.L. Handschin a en effet débuté en 2003 chez l'éditeur parisien un cycle intitulé *Tout l'univers* composé des tomes *Déserts. Tout l'univers, I* (P.O.L, 2003) et *L'Aurore*.

³ Sur l'idée d'expérimentation littéraire chez certains écrivains de la « tribu P.O.L », voir Farah, 2013; sur les rapports entre littérature néo-expérimentale et art conceptuel dans les quatre ouvrages littéraires qu'Édouard Levé a publiés chez P.O.L, voir Girard, 2014.

⁴ « Plus qu'à d'autres époques peut-être, les livres sont aujourd'hui sommés de faire sens, de nous rassurer sur le monde, de le remplir de significations vite consommables », constate Christian Prigent : « Illisibles sont alors les œuvres littéraires qui persistent à renâcler à cette exigence, à frustrer cette demande et à représenter notre présent autrement qu'en faisant surgir sous nos yeux la familiarité d'une présence substantielle et rassurée. » (1996, p. 20 et 22) À cet égard, nous le verrons, les ouvrages de P.N.A. Handschin, en fonction d'une poétique dont je me propose d'analyser certaines dispositions, lancent un véritable défi à toute idée de lecture « rassurante ».

Tout l'univers, II (P.O.L, 2005), cycle subséquent poursuivi ailleurs avec *L'Éclipse. Tout l'univers, III* (MIX, 2007), *La Musique. Tout l'univers, IV* (Inventaire / Invention, 2007), *Ma vie. Tout l'univers, V* (Argol, 2010), *Abrégé de l'histoire de ma vie. Tout l'univers, VI* (Argol, 2011) et *Traité de technique opératoire. Tout l'univers, VII* (Argol, 2014). Avec ce cycle, Handschin n'a de cesse, depuis plus d'une décennie maintenant, de proposer des ouvrages marginaux, voire forclos : dans les discours médiatiques rendant compte de la production littéraire contemporaine, ils n'existent pour ainsi dire pratiquement pas ailleurs que dans quelques entrefilets épars déchirés entre un désarroi certain mais amusé — sur *L'Aurore* : « En tentant de synthétiser l'Histoire jusqu'à l'absurde, l'auteur crée un jeu de marabout-bout-de-ficelle déconcertant, dont l'humour ressortit à l'oralité. » (Liger, 2005) — et un enthousiasme spontané mais béat — sur *Traité de technique opératoire* : « Handschin règle définitivement son compte au sens (et à la manie qu'a le sens de vouloir faire sens), mettant à nu la vanité de toute donnée, rendant gaga les data, et démontrant par là même qu'écrire peut être aussi une façon sensée de se rire du *dire* (Rabelais est ici le maître caché). » (Claro, 2014; l'auteur souligne)

D'emblée, la prétendue illisibilité de ces sept ouvrages se caractérise plus immédiatement à mon avis par les remaniements qu'ils imposent à la syntaxe, un livre comme « *Déserts repos[ant]* d'ailleurs sur une forme épurée à l'extrême, sujet-verbe-complément, pauvreté volontaire compensée par la saturation des noms propres » (Clerc 2007, p. 22). Thomas Clerc affirme justement, après sa lecture de ce premier tome du cycle, que « [l]e nom propre (vecteur de toute rumeur) est le héros de ce texte littéralement dément, qui consiste à rabouter des noms de personnalités dans des énoncés fabriqués sur le

même moule pseudo-informatif » alors que « les actions sont subsumées par une première personne globale », principe dont l'incipit de l'ouvrage rend exemplairement compte :

je conduis le cuirassé Potemkine jusqu'à Odessa, je témoigne de la mort de Condorcet, je m'engage dans le Royal Air Force, je rode ma master class à l'antenne dublinoise du Massachusetts Institute of Technology, je m'installe du côté de Hambourg, je fais en sorte que le Louvre soit inachevé quand j'arrive à Paris, j'invite Marilyn Monroe à dîner (Handschin, 2005, p. 9)⁵.

Ici, la texte met à mal la mimésis en enchaînant des syntagmes complets (dans la mesure où ils respectent la structure syntaxique GN-GV-GP habituelle en langue française) mais disjoints, nous forçant à effectuer de déconcertants zigzags spatiotemporels (on va de la Russie tsariste presque révolutionnaire et de la France de la Terreur aux États-Unis des années 1950 en passant par la construction du Louvre à Paris, qui s'étire pourtant sur plusieurs siècles!); cela dit, ces mêmes syntagmes reposent tous sur un embrayage actantiel itératif qui assure un ancrage énonciatif à la fois fort – le martelage incessant de ce « je » produisant, à force de répétition, un *effet* de subjectivité (un peu à la manière du fameux *Je me souviens* de Perec, dont l'ascendance n'est d'ailleurs plus à confirmer sur plusieurs des écrivains sortis de l'écurie P.O.L⁶) – et faible, dans la mesure où sa multiplication même ne fait que le déréaliser, à ne le rendre que de plus en plus abstrait et, paradoxalement, à le *débrayer*.

⁵ Le texte ne comporte pas de majuscule en début de phrase ni de point à la fin.

⁶ « Perec is the genius loci [« l'Esprit du lieu »] of this publishing house, since the logo of the press is inspired by the game *go*, in tribute to he whose *Life A User's Manual* Paul Otchakovsky published in the collection he was in charge of at Hachette at the time » (Montalbetti, 2010, p. 82).

À vrai dire, si « c'est un "je" qui se fait entendre et s'approprie le torrent des événements » (Clerc 2007, p. 22), il n'en demeure pas moins, dans *Déserts*, qu'une simple voix de passage parmi d'autres, puisque le reste de ce premier ouvrage de Handschin « opère sur le mode de la transitivité : A agit sur B qui agit sur C, comme si tout était relié à tout, dans un flux continu; l'esthétique du réseau et de la connexion globale est ici le principe générateur de l'écriture » (*ibid.*), comme en témoignent cette fois les tout derniers énoncés de *Déserts* : « Gary Cooper pige pour le *Montgomery Advertiser* tout comme Peter Weiss Peter Weiss apporte à André Téchiné une photo le montrant avec Django Reinhardt Django Reinhardt sauve la carrière de Fred Astaire Fred Astaire attend Romy Schneider dans la vallée de Josaphat⁷ » (Handschin, 2005, p. 219). Subsumé par une troisième personne invisible mais omniprésente à même des énoncés fortement débrayés où aucun modalisateur ne vient même trahir une quelconque subjectivité à l'œuvre, le « je » s'enraye et on ne sait plus, à la fin de *Déserts*, qui parle dans cet exercice (conceptuel) pour le moins déroutant :

Le « je » de Handschin, répété infiniment au gré de résolutions toutes plus improbables les unes que les autres, perd du coup toute définition : c'est son contexte qui le contamine, et, variant

⁷ Le texte fait encore ici l'économie complète des signes de ponctuation, ce qui vient accentuer l'idée de flux ininterrompu. Notons qu'avec *Traité de technique opératoire*, le plus récent ouvrage de l'auteur, on rend désormais visuellement compte de toute cette « esthétique du réseau » alors que chaque énoncé se trouve démenti, contredit, voire ridiculisé par un autre qui, dans une note en bas de page, lui est associé, la lecture ne s'y voulant plus strictement linéaire, comme dans les six premiers tomes du cycle, mais plus globalement tabulaire et, surtout, *différente*, nécessitant un constant mouvement de gauche à droite *et* de haut en bas (le sens de chaque syntagme semblant constamment repoussé dans *l'ailleurs* des marges).

d'une phrase sur l'autre à coups de propositions absurdes, finit par le vider de toute caractéristique propre, cohérente, rationnelle, et l'annule, point barre. (Kapriélian, 2003)

Au final, l'énonciateur y « est un "je" mouvant, mutant, auquel on ne peut pas croire, donc forcément dérisoire et comique. Il finit d'ailleurs par se muer en nom propre (souvent célèbre), par être, en toute logique, remplaçable par tout un chacun » (*ibid.*). Malgré ce constat résolument a-biographique (dans la mesure où rien, dans cet ouvrage, ne pourrait en tout sérieux référer à une existence, tout au plus à *des* existences), *Déserts* initierait de biais, en fonction d'une syntaxe alambiquée à l'extrême et d'une conception fort extensible de la subjectivité, la question de la représentation de soi en proposant – c'est mon hypothèse, pour ne pas dire mon *intuition* – une version expérimentale de la pratique scripturale de l'autoportrait, entreprise abordée plus spécifiquement de front avec le cinquième tome du cycle, ouvrage intitulé, justement, *Ma vie*.

Le reflet

Dans l'ouvrage théorique désormais canonique intitulé *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, consacré à la question de ce type d'écrits somme toute périphérique dans l'histoire de la littérature occidentale, Michel Beaujour, en bref,

postule l'existence en littérature d'un genre spécifique, regroupant aussi bien les *Essais* de Montaigne, les *Rêveries* de Rousseau que *L'Âge d'homme* ou la *Règle du jeu* de Leiris, les *Antimémoires* de Malraux [ou] *Roland Barthes par Roland Barthes* [...]. Il choisit le terme d'« autoportrait » (qui le satisfait peu, à vrai dire, mais qu'il ne parvient pas non plus à remplacer) pour qualifier ce type particulier de discours auquel il reconnaît un certain nombre de caractéristiques, et une cohérence historique. (Allet, 2005)

Pour Beaujour, tout d'abord, « [l']autoportrait se distingue de l'autobiographie par l'*absence* d'un récit suivi » (Beaujour, 1980, p. 8, l'auteur souligne). En d'autres mots, un tel ouvrage « ne figure pas une succession d'événements significatifs, il ne reconstruit pas linéairement une existence : il est fondamentalement non narratif » (Allet, 2005). C'est là, on l'a déjà esquissé, le parti pris stylistique de l'écriture de Handschin dès son premier livre, où le télescopage syntaxique brouille la donne de la mimésis, fût-elle vaguement autoréférentielle, alors que « ce "je" minuscule, démultiplié, ce "moi" interchangeable, se réincarne à l'infini » et où l'identité « se trouve bientôt diluée dans un embouteillage de saynettes [*sic*] improbables et absurdes, incompatibles autant qu'anachroniques » (Lavigne, 2004). L'extrait des premières lignes de *Déserts* citées plus tôt se veut, à cet égard, exemplaire.

Le genre se caractérise également « par la subordination de la narration à un déploiement logique, assemblage ou bricolage d'éléments sous des rubriques [...] "thématiques" » (Beaujour, 1980, p. 8), ce qui est accentué dans les tomes II, III et IV de *Tout l'univers*, qui ne font qu'exploiter la structure syntaxique *dé-signifiante* introduite dans *Déserts* en fonction de sujets plus généraux et ponctuels : l'histoire dans *L'Aurore*, la toponymie dans *L'Éclipse* et le quatrième art dans *La Musique*. *L'Aurore* est ainsi composé de vingt-sept « phrases » formant chacune vingt-sept chapitres d'environ quatre pages où divers événements à teneur historique (mais complètement irréalistes) nous sont rapportés en rafales, par exemple : « À Stalingrad les Zhou assaillirent le Carnegie Hall appartenait à Alfred Nobel débarqua au terme d'une semaine de traversée à Monterrey dix mille Yougoslaves se réunirent devant l'ambassade d'Espagne fut bombardée par les Sargonides [...] »

(Handschin, 2005, p. 9). Si *L'Éclipse* propose pour sa part un incipit — « Où tu es pensai-je » (Handschin, 2007a, p. 7) — qui relie le Cogito cartésien à la question de l'intersubjectivité (« je pense, donc tu es », pourrait-on paraphraser), le texte s'empresse immédiatement d'entreprendre une tirade (d'environ 70 pages) constituée uniquement d'une longue énumération de divers lieux qui se termine par ceci : « dans la Horde d'Or au cap Horn avec Jean Nouvel en Nouvelle-Sibérie au sommet du Misti au terminal de l'aéroport international de Mirabel sur l'Île des adieux dans la forêt de Fenétrange à Ånge dans la Maison aux cinquante-quatre fenêtres où je suis pensais-je » (p. 76), confirmant du coup cette autre affirmation de Beaujour voulant que tout « autoportrait se constitue inéluctablement en tant que topographie, ou description, parcours et destruction des lieux » (1980, p. 21) (« lieux » au sens *rhétorique*, bien sûr, mais également au sens banalement *spatial*). *La Musique*, enfin, est composé de deux longs chapitres — « Premier mouvement » et « Second mouvement » — poursuivant l'idée du flux continu élaboré dans les trois premiers tomes de *Tout l'univers*, en mettant cette fois l'accent sur le thème, comme son titre l'indique, de la musique. Si Beaujour rappelle que, pour plusieurs, l'autoportrait serait dépourvu de fonction poétique⁸, *La Musique* de Handschin accentue et multiplie pour sa part assonances et allitérations :

⁸ « Pour ceux qui, selon un préjugé solidement enraciné, croient la littérature synonyme de : *poésie* + *roman* + *théâtre*, l'autoportrait en tant qu'il subordonne l'écriture à des démarches heuristiques, à une recherche de la vérité mettant en scène les procédés de l'invention et la mémoire, est un genre bâtarde, en équilibre instable et susceptible de basculer du côté de la description instrumentale, du document brut, c'est-à-dire des textes dépourvus des traits qui constituent, selon Jakobson, la fonction poétique du langage. » (Beaujour, 1980, p 156; l'auteur souligne)

voir « Un chiffon est frotté contre la caisse de résonance d'un violon et celle du ukulélé est éventrée avec un tournevis au manche en bois rouge est planté violemment dans le cœur d'un corniste est arraché et frit dans une petite poêle Tefal made in France est aimantée par un aimant assonant géant » (Handschin, 2007b, p. 9) ou « l'ambulancier du Boston Symphony Orchestra desserre sa cravate et se resserre [*sic*] un alcool et dit "Tous les violonistes jouent faux mais il y en a qui exagèrent" en dévisageant Janequin demande la glu gluante à Gluck soude sans se presser la glotte » (p. 41) comme autant d'énoncés témoignant d'une volonté de mettre à l'avant-plan la musicalité de la langue par le déploiement syntagmatique de diverses résonances (consonantiques ou vocaliques) paradigmatiques, ce qui est, au demeurant, la définition même de la fonction poétique du langage selon Roman Jakobson. J'insiste sur l'idée, question de montrer que l'entreprise de « bricolage » de sujets hétéroclites de Handschin n'est pas (vainement?) conceptuelle, mais qu'elle peut être également rattachée à une certaine conception de la *littérarité* dont serait porteur, à sa façon, notre autoportraitiste.

De plus, comme le suggère encore Beaujour, cet « assemblage thématique » propre à la pratique de l'autoportrait peut évoquer la compilation propre aux encyclopédies, « le Moyen Âge appela[nt] *speculum* un rassemblement encyclopédique de connaissances » (Beaujour, 1980, p. 30) :

l'autoportrait littéraire est une variante transformationnelle d'une structure dont relève également le *speculum* encyclopédique du Moyen Âge. Cette structure — qu'on peut appeler *miroir* — a pour trait distinctif d'être à dominante *topique* : elle s'oppose donc globalement à la structure narrative dont relèvent l'historio-

graphie, le roman, la biographie et l'autobiographie. C'est ainsi que dans l'économie littéraire médiévale, le *speculum* topique s'oppose au récit allégorique comme, à l'époque moderne, l'autoportrait s'oppose à la narration (auto)biographique. (Beaujour, 1980, p. 31; l'auteur souligne)

Renvoyant à toute surface réfléchissante (du verbe *specio*, « je regarde »), le *speculum* se veut ainsi « [m]iroir du sujet et miroir du monde, miroir du JE se cherchant à travers celui de l'univers » (*ibid.*). De ce fait, le genre littéraire de l'autoportrait « opère une mise en relation entre le JE microcosmique et l'encyclopédie macrocosmique, il effectue une médiation entre l'individu et sa culture » (Allet, 2005). Difficile ici de ne pas effectuer de lien, en effet, entre la longue série d'énoncés aux sujets les plus variés composant les ouvrages de Handschin et, par exemple, le *Speculum Maius* de Vincent de Beauvais, encyclopédie réalisée entre 1246 et 1263, qui se veut la somme des connaissances du Moyen Âge : « J'ai eu l'idée de réunir en un seul volume, condensé et ordonné, selon un agencement de mon invention, des extraits choisis parmi ce que j'ai pu lire » (Beauvais), annonce le « Prologue » du *Speculum Maius*, son auteur traitant ensuite, de livre en livre, de sujets aussi divers que la Genèse, les métaux et les pierres précieuses en passant par les animaux domestiques et sauvages, l'anatomie, le jardinage, la médecine, les mathématiques et la chronologie des principaux faits historiques ayant marqué le monde depuis sa Création.

D'un point de vue intertextuel, la filière macrocosmique peut même être enfin exploitée à l'égard du cycle de notre auteur en le liant à *Tout l'univers*, l'encyclopédie publiée dès 1961 par Hachette qui s'adresse à un lectorat adolescent (à des lecteurs, donc, en pleine *formation* subjective) et qui propose

des articles sur l'histoire, la géographie, les sciences et la littérature, exactement comme le font les livres *Déserts*, *L'Aurore*, *L'Éclipse* et *La Musique* de manière hétéroclite : « Le *miroir* ne vise donc pas à narrer, mais plutôt à déployer intelligemment une représentation des choses, **ou du sujet qui les connaît.** » (Beaujour, 1980, p. 31; l'auteur souligne en italique; je souligne en caractères gras). Beaujour, rappelle ici que le *speculum* implique le renvoi (le reflet) à la fois d'une image du monde *et* d'une image de soi. Bref, il semblerait bien que l'entreprise de Handschin, avec sa propre version de *Tout l'univers*, soit d'adhérer à cette perspective encyclopédique bigarrée — une perspective qui, derrière ses ambitions macrocosmiques, repose en filigrane sur une subjectivité à l'œuvre. Avec *Ma vie*, cela dit, on retrouve soudainement un souci d'autoréférentialité — microcosmique — plus affirmé qui nous force à relire le « je » inauguré par *Déserts* à la lumière de la poétique de l'autoportrait.

L'invention

Véritable « objet trouvé⁹ » à l'esthétique alambiquée et composite, l'autoportrait en arrive pourtant à

constituer sa cohérence grâce à un système de rappels, de reprises, de superpositions ou de correspondances entre les éléments homologues et substituables, de telle sorte que sa principale apparence est celle du discontinu, de la juxtaposition anachronique, du montage, qui s'oppose à la syntagmatique d'une

⁹ « L'autoportrait est d'abord un *objet trouvé* auquel l'écrivain confère une fin d'autoportrait en cours d'élaboration. Espèce de quiproquo, ou de compromis, va-et-vient entre la généralité et la particularité : l'autoportraitiste ne sait jamais clairement où il va, ce qu'il fait. » (Beaujour, 1980, p. 10; l'auteur souligne)

narration, fût-elle brouillée, puisque le brouillage du récit invite toujours à en « construire » la chronologie. La totalisation de l'autoportrait n'est pas *donnée* d'avance, puisqu'on peut ajouter au paradigme des éléments homologues, tandis que la clôture temporelle de l'autobiographie est déjà implicite dans le choix du *curriculum vitæ*. (Beaujour, 1980, p. 9; l'auteur souligne)

« [C]onstruit sur le principe de l'accumulation », donc, un ouvrage comme *Ma vie* remet de la sorte définitivement en question « toute approche narrative, brouille les repères spatio-temporels, exige la soumission du lecteur à un monde dérouté, contredit d'une phrase à l'autre » (Marsac, 2010) :

Imaginez une suite de phrases, séparées et reliées par des virgules, un mot faisant charnière entre les phrases, dont chacune est porteuse d'un univers, d'une situation narrative, universelle ou singulière, la chose et son contraire, protéiforme, sans suite logique, **obsessionnelle et descriptive**, dont le sujet, ou est-ce l'objet, se rapporte à un pronom personnel déguisé en narrateur, un *je* qui vous invite à vous approprier des expériences lexicales insolites ou communes, systématiquement renouvelées d'une phrase à l'autre, parfois reprise, répétée *bis* avec des variations, la phrase devenant l'unité sur laquelle l'œuvre se fonde et prolifère, pronom verbe compléments en cascade, contenant tous les possibles romanesques, montrant la voie à suivre pour les épuiser tous, lecteur cerné par le langage, tout est dit, tout reste à dire à nouveau frais, vous obtenez ***Ma vie*** [...]. (Marsac, 2011; l'auteur souligne)

En résumé, Handschin propose dans ce livre un cumul d'énoncés épars visant à générer, par cumul désordonné et encyclopédique, l'impression d'une unité — d'une « vie », bref — que subsument le titre du cinquième tome et son pronom à valeur déictique et qui relèvent du genre plus généralement (auto)biographique : en effet, des personnalités aussi diverses que Carl Gustav Jung, Isadora Duncan, Léon Trotski, Lou Andréas-Salomé, Marc Chagall, Bill Clinton ou Richard Wagner

ont tous un jour publié un ouvrage à caractère autoréférentiel intitulé justement *Ma vie* (ce qu'une simple recherche sur le site d'Amazon France permet de confirmer). L'effet autoréférentiel est également accentué par cette illustration, inédite jusque-là dans l'historique paratextuel du cycle et qui est en fait une photographie du visage de Handschin — « Photo de couverture : autoportrait, juin 2010¹⁰ » (Handschin, 2010, p. 378) —, suggérant derechef le caractère biographique de l'ouvrage.

Par contre, la publication du livre dans la collection « Locus solus » chez Argol (référence ouverte à Raymond Roussel, qui suggère un certain conceptualisme et une posture résolument *fabulatrice*) et l'indication générique de « Roman » en première de couverture laissent entendre que l'incipit « je me suis fait tout seul » (Handschin, 2010, p. 11) (énoncé répété en quatrième de couverture comme seul résumé) impliquerait plutôt une attitude librement fictionnelle. À cet égard, *Ma vie* ne fait que poursuivre l'aventure d'une écriture censément « narrative » initiée par *L'Aurore* (mention « Récit » en première de couverture), *L'Éclipse* (mention « Roman ») et *La Musique* (mention « Récit »). « Mais un *roman* peut-il être un autoportrait? », demande Beaujour avant de répondre ceci : « En l'absence d'un "pacte autobiographique", la question doit rester irrésolue. » (Beaujour, 1980, p. 70) On répondra néanmoins que « la notion d'autoportrait a ceci de commode

¹⁰ Une affirmation identique est reproduite dans *Abrégé de l'histoire de ma vie. Tout l'univers*, VI (Handschin, 2011, p. 160) et renvoie à la même photographie ornant ce tome du cycle, image que l'on retrouve également sur la page personnelle de Handschin sur le site Web de P.O.L (<http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=auteur&numauteur=5789>) et sur celui d'Argol (http://www.argol-editions.fr/f/index.php?sp=livAut&auteur_id=134).

qu'elle permet d'esquiver l'obstacle générique » (Le Blay, 2013, p. 26) : *Ma vie* se trouve donc à cheval entre deux poétiques; et son énonciateur, assis entre deux chaises : « Autobiographie mobile, concaténation encyclopédique, réalisme bègue », constate ainsi David Marsac dans un compte rendu pour la revue *Dissonances*, « *Ma vie* est à l'image du patronyme de son auteur : suspect d'invention. De même, les références érudites qui saturent le texte ont l'air fictives dans le même temps où les figures de Paul Hisson ou de Grégor Gonzola signalent la grossièreté de la posture romanesque. » (Marsac, 2010)

Par le fait même, le « je me suis fait tout seul » inaugural de *Ma vie* nous rappelle, selon le postulat de Régine Robin dans son essai *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au Cybersoi* consacré aux écritures autoréférentielles, que tout « écrivain est toujours habité par un fantasme de toute-puissance », car « [ê]tre à la source du sens, être le père et le fils de ses œuvres, s'auto-engendrer par le texte, se choisir ses propres ancêtres, ses filiations imaginaires, à la place de sa vraie filiation, sont des tentations courantes » (p. 16) — et ce l'est d'autant plus dans ce contexte que l'on dit (ou disait, du moins) postmoderne. Aussi, une affirmation somme toute innocente comme « j'ai compris rapidement que ma vie était dans l'écriture » (Handschin, 2010, p. 11) en début d'ouvrage suggère-t-elle que la « vie » du titre dépend moins d'un réel biographique (que le livre viendrait attester) que d'un réel à littéralement engendrer, « l'autoportrait met[tant] au premier plan le présent de l'écriture comme garant d'une présence à soi. À l'inverse de la progression successive du récit narratif », rappelons que « l'autoportrait est [...] d'abord discursif et descriptif. Il s'effectue dans le temps du discours, en exposant le travail incertain de la remémoration » en fonction d'« une logique

associative plutôt que narrative » (Kunz Westerhoff, 2007). C'est du reste dans cet esprit qu'il faut comprendre des énoncés tels que « j'ai dès le début pris le parti de tout dire et surtout la vérité » (Handschin, 2010, p. 94) (l'adverbe « surtout » modalisant, en la mettant en doute, la possibilité de la véracité de l'assertion), « j'ai écrit mon premier roman autobiographique à 8 ans » (p. 81) et « au fond de moi je me suis toujours senti seul et irréal » (p. 15).

Dès lors, c'est le statut même de la « subjectivité » censée être le référent de cette litanie d'énoncés à la première personne qui se pulvérise — « c'est d'un miroir en éclats qu'il est question » (Ferrato-Combe, 2009, p. 5) dans bien des autoportraits de l'extrême contemporain — et qui se redéploie en une myriade de stases complètement malléables et propices à la réorganisation et à la « resubjectivation », comme en témoigne d'ailleurs le tome suivant du cycle, *Abrégé de l'histoire de ma vie* :

Un homme raconte ce qu'a été sa vie. C'est un homme impossible, pas multiple, innombrable; l'homme de toutes les vies, imaginables et possibles. *Abrégé de l'histoire de ma vie* est le pendant de *Ma vie* (Argol, 2010), force génératrice, dont il recycle nombre d'éléments (matériaux), leur attribuant un autre souffle, les faisant valser à l'infini et portant le "je", tournoyant, à son point d'ébullition, son élémentaire paroxysme. (Handschin, 2011, quatrième de couverture)

Certes, comme l'indique à nouveau Robin,

[]Le sujet ne peut s'auto-engendrer, se désubjectiver et se resubjectiver à loisir. Or, [...], c'est bien ce qui est en jeu à l'heure actuelle, aussi bien dans certaines formes d'écritures personnelles que dans certaines formes d'art contemporain, voire dans le cyberspace et dans le réel social lui-même. Les mécanismes d'institution du sujet sont alors déréglés par faute d'*interdit* et l'on assiste au passage, au moins à titre tendanciel, d'une société fondée sur la Loi à une société où les rapports de filiation sont

fondés sur le contrat : on se choisit soi-même, son nom, son sexe, sa famille, sa propre généalogie, ses ancêtres. Il n'y a plus d'*indisponibilité* de la personne. (1998, p. 17; l'auteure souligne)

Si quelqu'un comme Édouard Levé, contemporain de Handschin publié également chez P.O.L, se contente de révéler pour sa part, dans son *Autoportrait*, que « [l]a date de naissance qu'indique [s]a carte d'identité est fausse » (2005, p. 125), suggérant du même souffle une certaine variabilité au niveau des informations référentielles qui le fondent et le légitiment comme individu, l'énonciateur de *Ma vie* ne se prive pas en ce qui le concerne de cette « disponibilité » subjective et réorganise jusqu'à sa naissance, voire son anatomie au grand complet : « je suis né avec l'estomac à la place du cœur et inversement au sein d'une famille reconstituée » (Handschin, 2010, p. 331), « je suis né sans prostate à Paris de parents turkméno-espagnols » (p. 127) et « je suis né sans anus quatre jours avant Hitler » (p. 134), prétend-il, pour ensuite mieux s'inventer des ascendances — « j'ai raconté partout être un descendant du marquis de Sade du côté de ma mère » (p. 362) —, des carrières — « j'ai été successivement couvreur-zingueur plongeur dans un restaurant vietnamien (la Jonque d'Or) et maquilleur officiel de Mariah Carey Angelina Joly et Mylène Farmer » (p. 369), « j'ai pris part à la rédaction du Code Napoléon » (p. 93), « j'ai monté ma première pièce au lycée (*En attendant Godot* de Molière) » (p. 357) — et des filiations intellectuelles, littéraires ou artistiques — « j'ai rencontré Ariane Mnouchkine Charles Fourier et Yves Klein sur les bancs de la Sorbonne » (p. 310), « j'ai un peu fréquenté Walter Benjamin, Tim Burton et Blaise Pascal » (p. 29), « à l'âge de 15 ans j'ai montré mes premiers textes à Théophile Gauthier et à Samuel Beckett » (p. 353), etc. Dans tous les cas, aucun

embrayage spatial ou temporel ne semble possible dans ces énoncés qui font fi de toute crédibilité et recevabilité : ne reste que ce « je », ultime embrayeur actantiel, apprêté — car rendu « à son point d'ébullition » — à toutes les situations s'offrant à l'Imaginaire.

Les possibles

Pour Christophe Claro (2012), « le biographique est virus » chez Handschin, et l'encyclopédie, plus conceptuelle et idéale que fondamentalement référentielle :

Son narrateur, au je moléculaire et mutable, ne sort de ses saisons en enfer que pour mieux multiplier les illuminations du temps et de l'espace. C'est peut-être, paradoxalement, l'unique roman réaliste existant : celui d'un moi qui n'existe que dans la déflagration imaginaire (et la mise en plis (coupons les cheveux en quatre !)) des mirifiques et désopilants possibles. (*ibid.*)

C'est que plusieurs récits de soi actuels, comme le constatent les éditeurs du collectif intitulé *Le roman français de l'extrême contemporain*, « s'avèrent aussi être les sites d'expérimentations formelles et énonciatives diverses, car l'accent porte souvent moins sur les seuls événements de la vie du personnage du passé — le sujet de l'énoncé — dont le narrateur fait état que sur le sujet qui narre le récit, qui se découvre et qui s'invente lors de l'acte d'écriture » (Havercroft et al., 2010, p. 16). « Plus généralement », affirme de son côté Dominique Kunz Westerhoff,

l'invention formelle qui caractérise l'ère post-autobiographique de la littérature contemporaine admet la vanité de tout projet de narration de soi : le caractère illusoire de la reconstitution des événements selon un ordre arbitraire, la distance qui sépare le sujet écrivain du « je » d'alors et qui en fait un étranger,

l'impossible exhaustivité de la relation à soi qui confronte le sujet aux défaillances de sa mémoire, à l'incohérence et à l'insignifiance de son vécu. [...]. L'autobiographie, dans ses renouvellements contemporains, s'écrit donc à la négative. (2007)

L'expérimentation autoréférentielle de Handschin, comme celle de certains de ses contemporains de la tribu P.O.L comme Levé avec l'*Autoportrait* susmentionné ou Nathalie Quintane, dont l'ouvrage *Début* se présente comme « l'autobiographie d'une enfance vue d'avion avec quelques piqués » (1999, quatrième de couverture), pointerait peut-être néanmoins en direction d'un renouveau du paradigme contemporain des écritures de soi, où l'identité serait marquée parce ce que je ne pourrais qu'appeler sa *désinvolture* et les possibles que cette pose autorise¹¹.

De surcroît, en révélant la volatilité de la prétention autoportraitiste à atteindre tout Réel — « Toute visée essentialiste est [...] vouée à l'échec. "Je peins le passage", disait Montaigne » (Herschberg Pierrot, 2009, p. 26) — et en mettant à plat les protubérances de toute subjectivité, c'est la signifiante *en situation* de l'acte de lecture à laquelle nous confronte au

¹¹ Dans son essai *Défense de Narcisse*, le romancier Philippe Vilain constate que « [l]e seul terme d'autobiographie semble désormais mal convenir pour recouvrir l'ensemble de la production autobiographique, et impose désormais de s'intéresser à cette transgénéricité visible dans ces sortes d'AGM (Autobiographies Génériquement Modifiées) » (2005, p. 163) avant d'en énumérer, pêle-mêle, les diverses incarnations : du « roman autobiographique, roman vrai, roman véridique, roman personnel, roman familial, *künstler Roman*, *factual fiction*, non-fiction, récit vrai, essai, mémoires, confessions, auto-portrait, auto-analyse, autofiction » en passant par l'*auto-ethnographie*, l'*otobioscopie*, l'*idiographie*, l'*auto-hétéro-biographie*, l'*hétérographie*, la *bio-auto-biographie* et l'*autographie* (p. 163-165; l'auteur souligne). Loin de moi, cependant, l'idée de venir ajouter à cette typologie déjà passablement exhaustive mais, d'un point de vue heuristique, assez peu opératoire (ce qui n'est qu'une manière, finalement, de reproduire, pour en parler, la désinvolture propre à l'autoportrait désinvolte, si l'on veut).

final *Ma vie. Tout l'univers*, V, alors que sa syntaxe exorbitante, son pronom possessif à la valeur déictique floue, sa propension à la somme encyclopédique et son paratexte dual (à cheval entre le romanesque et l'autoréférentiel) sollicitent activement *ma* participation à titre de co-énonciateur (l'approche pragmatique du fait littéraire, on l'aura compris, ayant orienté mes interprétations). Autrement dit, « [f]ace à cette compulsion taxinomique, le lecteur est sommé de choisir ses parcours de lecture, de stabiliser ses hallucinations au fil des allusions, des retours du même, des déroutes de la variation » (Marsac, 2010). Pour un commentateur comme David Marsac, ce sont « les trames juive et psychiatrique [qui] ont paru dire le vrai de cette vie étonnante de P.N.A. Handschin » (*ibid.*). Dans mon cas, ce sont les défis lancés à la représentation du corps de l'énonciateur (de sa naissance à son anatomie trouble et à ses ascendances improbables, à la fois génétiques et esthétiques) que j'ai relevés plus tôt qui semblaient s'imposer à moi, en tant que lecteur *et* chercheur, et ce, en fonction de ce que Pierre Bayard appelle, dans son *Enquête sur Hamlet. Le dialogue de sourds*, un « paradigme intérieur », c'est-à-dire tout ce qui « détermine le type de question posées à l'œuvre. » (2014, p. 162) De ce fait, affirme Bayard, « [l]a seule décision de travailler sur tel auteur ou sur tel texte est déjà décisive en ce qu'elle pré-organise l'ensemble de l'activité du chercheur et des résultats auxquels il est susceptible de parvenir ». Aussi, par exemple, parce que la première de couverture proposait une représentation du visage de l'auteur, donc de son corps, et du sujet qu'il supporte / suppose, ai-je isolé le tome V de *Tout l'univers* et ai aussitôt cherché à trouver les marques linguistiques de ce corps, aussi éclaté et « tournoyant » soit-il, à même les énoncés d'un corpus (*pun intended*) que j'abordais à

partir de l'*intuition* autoportraitiste et que le texte de *Ma vie*, comme en écho à ce paratexte de couverture bien précis, mettait à ma disposition.

La question du paradigme intérieur orientant, bien à mon insu, ma lecture et mon analyse implique d'autant plus que je *me* reconnaisse également dans certains énoncés d'un tome comme *La Musique* tels « l'Ensemble Inter-Contemporain accueille ce jour en son sein Saint-Saëns et Natasha St-Pierre » (Handschin, 2007b, p. 14), « les Blues Sisters n'en sont pas pour autant moins férues de musique baroque que Roch Voisine » (p. 51-52), « des riffs endiablés font se dandiner Lennon et Céline Dion » (p. 57), « des rallentendos de cordes suaves font fondre Stevie Wonder et Lynda Lemay trouve super Didier Super » (p. 79), « un concert de bienfaisance réunit pour la première fois à l'Asylum Café Fernandel Lara Fabian et Johnny Clegg » (p. 85-86) ou « six cent mini-boîtes vocales sont réparties en proportion inverse aux quatre coins convertibles de l'Auditorium de Dijon et celui de Jonquière » (p. 87). Oui, ces syntagmes, même s'ils émanent du sujet auctorial nommé (supposément) P.N.A. Handschin, parlent *de moi* — aux deux sens de la préposition — parce que, d'une part, ces artistes francophones originaires du (ou ayant principalement fait carrière au) Canada mentionnés ponctuellement dans *Tout l'univers* — et qui ont tous, un jour ou l'autre, connu un certain succès en Europe, d'où, je présume, leur *existence* aux yeux de cet énonciateur « né le 7 octobre 1971 à Besançon » (Handschin, 2010, quatrième de couverture) — me sont toujours apparus particulièrement ringards, voire ridicules (pour ne pas dire vulgaires) dans leur pathos, et typiques d'une certaine variété disons grand public, l'interprétation desdits syntagmes adhérent, en leur étant soumis, à une modalisation

(ici dysphorique) toute subjective. D'autre part, ayant personnellement grandi à quelques kilomètres de la ville saguenéenne de Jonquière et ma famille y habitant toujours (connotations liées à ce syntagme : enfance, nostalgie certaine, Œdipe incertain, temps perdu dont je ne suis pas encore à la recherche, etc.), j'entends forcément résonner autrement — c'est-à-dire avec une bienveillance quelque peu euphorique — cette particule de texte dont le potentiel resterait, chez un autre co-énonciateur, latent ou, fort probablement, insignifiant.

En somme, et sans même que je le veuille ou ne le sollicite, ces divers énoncés se *détachent* du reste du cycle et confirment par la même occasion cette intuition de Beaujour :

C'est alors que la présence à soi de l'énonciation, fondatrice de l'autoportrait, suscite la virtualité d'une présence à soi du lecteur, qui devient doublement conscient de lui-même et de cet autre qui s'adresse à lui-même sans rester véritablement autre, travail tout différent de l'identification fantasmatique que suscite le récit romanesque traditionnel. (1980, p. 131)

Authentique exemple d'œuvre ouverte (pour reprendre la célèbre expression d'Umberto Eco) et scriptible (celle de Roland Barthes), dans la mesure où elle en appelle à la constante collaboration du co-énonciateur pour que son sens s'actualise, *Ma vie* (au même titre que ses variantes que constituent les autres tomes de *Tout l'univers*) carbure, telle une machination tirée de l'imaginaire roussélien, au potentiel, à la virtualité : au(x) possible(s). Par conséquent, c'est comme si cet énigmatique Pierre Nicolas André (prénoms, soit dit en passant, d'une banalité exemplaire : autant dire que celui-ci s'appelle *comme tout le monde*) Handschin parlait de « sa » vie — aussi paroxystique soit-elle : « Le sujet n'est rien d'autre que la série — sans dernier mot que le dernier prononcé — de ses discours,

de ses apparences, de ses *personæ* qui sont dépourvues de point de vue » (Beaujour, 1980, p. 345) — pour mieux la laisser reposer entre les mains de l'autre, faisant de cet autoportrait, alors que je ne me sentais pas (ou plus) particulièrement « écrivain¹² », le *mien*.

¹² « L'autoportraitiste [...] n'est rien d'autre que son texte : il survivra par là, ou pas du tout. C'est qu'il est d'abord, et seulement, écrivain » (Beaujour, 1980, p. 348).

Bibliographie

- ALLET, Natacha. (2005), « L'autoportrait », dans *Méthodes et problèmes*, Département de français moderne, Université de Genève, <<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/>>.
- BAYARD, Pierre. (2014 [2002]), *Enquête sur Hamlet. Le dialogue de sourds*, Paris, Minuit, coll. « Double ».
- BEAUJOUR, Michel. (1980), *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil.
- BEAUVAIS (de), Vincent. (1624), *Speculum Maius*, extrait reproduit dans « Tous les savoirs du monde : le Miroir Historial de Vincent de Beauvais », dans *Classes : le site pédagogique de la Bibliothèque nationale de France*, <<http://classes.bnf.fr/dossism/gc85-48.htm>>.
- BOURDIEU, Pierre. (1992), *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais ».
- CLARO, Christophe. (2012), « Cannibale », « Voyage Handschin », *Le Clavier Cannibale*, 5 sept, <<http://towardgrace.blogspot.ca/2012/09/voyage-handschin.html>>.
- . (2014), « Handschin, ou comment apprendre à lire même en lisant », *Le Clavier Cannibale*, 5 mars, <<http://towardgrace.blogspot.ca/2014/03/handschin-ou-comment-apprendre-lire.html>>.
- CLERC, Thomas. (2007), « I heard a rumour. Déserts de P.N.A. Handschin », *02. Revue d'art contemporain*, n° 41, printemps.

- FARAH, Alain. (2013), *Le Gala des incomparables. Invention et résistance chez Olivier Cadiot et Nathalie Quintane*, Paris, Classiques Garnier.
- FERRATO-COMBE, Brigitte. (2009), « Présentation », *Recherches & Travaux – L'autoportrait fragmentaire*, n° 75, <<http://recherchestravaux.revues.org/366>>.
- GIRARD, Stéphane. (2014), *Plasticien, écrivain, suicidé. Ethos auctorial et paratopie suicidaire chez Édouard Levé*, Paris, L'Harmattan, coll. « Sémantiques ».
- HANDSCHIN, P.N.A. (2005), *Déserts. Tout l'univers, I*, Paris, P.O.L.
- . (2005), *L'Aurore. Tout l'univers, II*, Paris, P.O.L.
- . (2007a), *L'Éclipse. Tout l'univers, III*, Paris, MIX.
- . (2007b), *La Musique. Tout l'univers, IV*, Paris, Inventaire / Invention.
- . (2010), *Ma vie. Tout l'univers, V*, Paris, Argol, coll. « Locus solus ».
- . (2011), *Abrégé de l'histoire de ma vie. Tout l'univers, VI*, Paris, Argol, coll. « Locus solus ».
- . (2014), *Traité de technique opératoire. Tout l'univers, VII*, Paris, Argol, coll. « Locus solus ».
- HAVERCROFT, Barbara, Pascal MICHELUCCI et Pascal RIENDEAU (dir.). 2010, « Frontières du roman, limites du romanesque. Introduction », *Le Roman français de l'extrême contemporain. Écritures, engagements, énonciations*, Montréal, Nota bene, coll. « Contemporanéités ».
- HERSCHBERG PIERROT, Anne. (2009), « Lexique d'auteur et miroir encyclopédique. Sur la genèse du *Roland Barthes* par Roland Barthes », *Recherches & Travaux – L'autoportrait fragmentaire*, n° 75, <<http://recherchestravaux.revues.org/366>>.

- KAPRIËLIAN, Nelly. (2003), « To be or to be », *Les Inrockuptibles*, <<http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=2-86744-976-6>>.
- KUNZ WESTERHOFF, Dominique. (2007), « S'écrire : autobiographie, autoportrait, autofiction », 8 juin, Université de Lausanne, Faculté des lettres – section de français, <<http://www.unil.ch/fra/page43787.html>>.
- LAVIGNE, Jean-Philippe. (2004), « Compilations mégalos », *Beaux-Arts Magazines*, février, <<http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=2-86744-976-6>>.
- LE BLAY, Frédéric. (2013), « Quelques réflexions sur l'émergence d'une pratique », dans Élisabeth Gaucher-Rémond et Jean Garapon (dir.), *L'Autoportrait dans la littérature française du Moyen Âge au XVII^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- LEVÉ, Édouard. (2005), *Autoportrait*, Paris, P.O.L.
- LIGER, Baptiste. (2005), « L'OLNI mode d'emploi : L'Aurore de P.N.A. Handschin », *L'Express*, 1^{er} juillet, <http://www.lexpress.fr/culture/livre/l-aurore_810369.html>.
- LOUCIF, Sabine. (2012), « Lectures d'aujourd'hui aux USA : les dessous du marché de la traduction », dans Bruno Blanckeman et Barbara Havercroft (dir.), *Narrations d'un nouveau siècle. Romans et récits français (2001-2010)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.
- MARSAC, David. (2010), « Ma vie (P.N.A. Handschin) », *Dissonances, revue pluridisciplinaire à but non objectif*, n° 18, 12 juin, <<http://revuedissonances.over-blog.com/30-index.html>>.

- . (2011), « 564. La vie d'harpiste de P.N.A. Handschin », *Les doigts dans la prose*, 7 déc., <<http://www.lesdoigtsdanslaprose.fr/7-categorie-11852276.html>>.
- MONTALBETTI, Christine. (2010), « A Guided Tour of P.O.L's Editorial Offices », *The Review of Contemporary Fiction – The Editions P.O.L Number*, automne, vol. XXX, n° 3, traduit du français par Ursula Meany Scott.
- MOTTE, Warren. (2010), « Introduction: Why P.O.L Matters », *The Review of Contemporary Fiction – The Editions P.O.L Number*, automne, vol. XXX, n° 3, traduit du français par Ursula Meany Scott.
- PRIGENT, Christian. (1996), *Une erreur de la nature*, Paris, P.O.L.
- QUINTANE, Nathalie. (1999), *Début*, Paris, P.O.L.
- ROBIN, Régine. (1998), *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au Cybersoi*, Montréal, XYZ, coll. « Documents ».
- THUMEREL, Fabrice. (2002), « La dualité d'un éditeur de littérature générale singulier (P.O.L) », dans *Le Champ littéraire français au XX^e siècle. Éléments pour une sociologie de la littérature*, Paris, Armand Colin, coll. « U ».
- VIART, Dominique. (2013), *Anthologie de la littérature contemporaine française. Romans et récits depuis 1980*, Paris, Armand Colin.
- VILAIN, Philippe. (2005), *Défense de Narcisse*, Paris, Grasset.

Résumé

En 2003, P.N.A. Handschin commençait un cycle, intitulé *Tout l'univers*, chez l'éditeur parisien P.O.L, cycle qui se démarque entre autres par les remaniements que ses sept tomes imposent aux conceptions plus normatives de la syntaxe et de la mimésis. La parution de *Ma vie. Tout l'univers, V* (Argol, 2010) permet néanmoins de relier la poétique de Handschin à celle de l'autoportrait. À partir de la définition du genre proposée par Michel Beaujour, nous envisageons donc l'interprétation des énoncés supposément autoréférentiels et *désinvoltés* qui composent *Ma vie* dans une perspective pragmatique et révélons le rôle central joué par le co-énonciateur — qu'est *ce* lecteur particulier et son « paradigme intérieur » — dans leur actualisation.

Abstract

In 2003, P.N.A. Handschin started a series of books, titled *Tout l'univers*, with Parisian publishing house P.O.L. The cycle distinguishes itself most notably through the way its seven volumes affect normative ideas about syntax and mimesis. That said, the publishing of *Ma vie. Tout l'univers, V* (Argol, 2010) also allows us to link Handschin's poetics to those of the self-portrait. Following Michel Beaujour's definition of the genre, we will offer a reading of the *casual*, supposedly self-referential utterances that compose *Ma vie* and reveal, in a pragmatic perspective, how their co-enunciator — i.e. *this* particular reader and his "inner paradigm" — plays a central role in their actualization.

Le roman d'aventures homoérotique

Przemysław Szczur

Université pédagogique de Cracovie

« Mais que veut dire romanesque dans un monde où les grandes aventures au soleil, les cavalcades des croisés n'existent plus [...] ? »
(Navarre, 1988, p. 53-54)

« l'époque et les lecteurs exigent pour leur divertissement moins de philosophie et plus de boudoir... »
(Garréta, 2002, p. 150)

« Le sexe est la chose centrale. Tout tourne autour... »
(Dustan, 2013, p. 83)

Du romantisme jusqu'au postmodernisme, en passant par les diverses avant-gardes du XX^e siècle, la description de la littérature en termes génériques n'a cessé d'être contestée, tant

par les écrivaines et écrivains eux-mêmes que dans le cadre du discours critique. On lui a surtout reproché de gommer la spécificité et l'historicité des textes au profit d'une approche centrée sur les ressemblances et la continuité. Mais, parallèlement, elle a aussi donné naissance à des théorisations fécondes, pour ne mentionner que les travaux de Bakhtine, de Todorov ou de Genette, et continue d'être pratiquée, même si ses méthodes et objectifs ont sensiblement évolué. Comme le signale Roma Sendyka dans un article (2006) qui fait le bilan des aspects théoriques de l'approche générique, les genres donnent aujourd'hui lieu surtout à des recherches diachroniques, n'ayant pas pour but d'élaborer des définitions essentialistes et anhistoriques, mais soucieuses de restituer les contextes culturels, sociaux et historiques dans lesquels apparaissent et évoluent les phénomènes génériques. Le présent article voudrait justement s'inscrire dans le cadre de ces recherches, en essayant de combiner l'approche générique avec la perspective des études gaies et lesbiennes, pour décrire l'apparition, à partir des années 1970, d'un sous-genre romanesque que je propose de nommer « roman d'aventures homoérotique ». On aura donc compris que je n'adhère pas aux thèses sur l'agénéricité de la littérature contemporaine et que je considère l'approche générique du texte littéraire comme toujours potentiellement féconde, en raison de ses vertus heuristiques. Dans la mesure où, selon la formule de Jacques Derrida, « [t]out texte participe d'un ou de plusieurs genres, il n'y a pas de texte sans genre... » (1985, p. 264), le recours aux catégories génériques permet de mieux comprendre les textes, moins à travers ce qui les singularise que par le biais de ce qui les apparente les uns aux autres. En partant de ce constat et en fondant ma démarche de définition générique sur des observations de Gérard Genette et Pierre Gasparini (1979,

p. 69 et 83; 2008, p. 210), je considérerai qu'il me faudra, pour caractériser le sous-genre du « roman d'aventures homoérotique », inclure dans mes analyses les éléments suivants : son contexte d'apparition, ses traits formels et ses caractéristiques thématiques, le tout à partir d'exemples concrets.

En étendant au genre lui-même la remarque de Derrida sur le texte comme croisement possible de plusieurs genres, je proposerai ici de définir le roman d'aventures homoérotique comme un sous-genre hybride, participant de plusieurs autres genres, car, selon Genette, « tout genre peut toujours contenir plusieurs genres » (1979, p. 70). Cette remarque est particulièrement pertinente dans le cas des sous-genres : leur spécificité tient justement à cette hybridité; ils se présentent toujours comme croisements de catégories génériques plus larges. Décrire les traits formels et thématiques du roman d'aventures homoérotique reviendra donc à repérer dans les œuvres que j'analyserai les caractéristiques des genres desquels il participe et déterminer les spécificités de cette participation, c'est-à-dire la façon dont il les modifie. Avant de passer à l'analyse, un mot encore sur le corpus : il comprendra, dans l'ordre chronologique de parution, *Les Loukoums* d'Yves Navarre (1973), *Tricks* de Renaud Camus (1979; 1988 pour l'édition définitive que j'utilise), *Dans ma chambre* de Guillaume Dustan (1996) et *Pas un jour* d'Anne F. Garréta (2002). Ils constituent, à mon avis, les réalisations prototypiques du sous-genre dans la mesure où le roman d'aventures homoérotique y constitue la dominante générique, c'est-à-dire « fonction ou forme majoritaire qui gouverne un énoncé » (Combe, 1992, p. 159). Il pourrait paraître abusif de prétendre proposer une nouvelle catégorie générique à partir d'un nombre aussi limité de textes,

mais, d'une part, il s'agit d'un simple échantillon à valeur exemplaire; d'autre part, le corpus embrasse une trentaine d'années, ce qui atteste de la longévité de la forme littéraire en question. Une description exhaustive et satisfaisante d'un genre ou même d'un sous-genre ne saurait être donnée dans un article. C'est pourquoi je ne fournis ici qu'un cadre général et des analyses ponctuelles de textes, à valeur illustrative. Conformément à la logique de participation générique relevée par Derrida et Genette, il serait possible de trouver de nombreux autres textes qui participent du sous-genre du roman d'aventures homoérotique, ce qui permettrait sans doute de complexifier encore sa description. Ma proposition ne se veut donc qu'un modeste début, devant aboutir à un premier modèle générique, obtenu par l'identification de traits récurrents, rencontrés dans les textes du corpus¹. Pour les besoins d'une analyse particulière, celui-ci pourrait être élargi, notamment à l'aide de textes où le roman d'aventures homoérotique ne constitue plus la dominante mais reste subordonné à d'autres composantes génériques. La compréhension des phénomènes génériques en termes de dominante plutôt que d'essence me semble plus efficace analytiquement, mais aussi plus compatible avec l'esprit des études gaies et lesbiennes contemporaines, qui, notamment sous l'influence de la théorie *queer*, craignent tout fixisme, fût-il littéraire.

Une dernière remarque préliminaire concernant le corpus, ou plutôt ce qu'on pourrait appeler sa conscience de soi générique. Le paratexte de la plupart des textes du corpus renvoie clairement au genre romanesque. En effet, toutes ces

¹ Comme les descriptions en termes génériques ne sont pas exclusives les unes des autres, il va de soi que, pour d'autres objectifs, ces mêmes textes pourraient être décrits en d'autres termes.

œuvres portent en sous-titre le mot « roman », à une exception près. Je me fierai à ce sous-titre, sans entrer dans le débat sur sa fiabilité dans la littérature contemporaine, où son emploi est parfois dicté, à en croire Philippe Gasparini, surtout par des considérations d'ordre éditorial (2008, p. 17-18). En ce qui concerne l'exception, elle est constituée par *Tricks*, sous-titré « 45 récits ». Dans son livre sur la poétique de la disposition romanesque, Ugo Dionne a toutefois souligné l'« aspect globalement similaire » du roman et du recueil de récits qui, historiquement, « ont longtemps été mêlés » (2008, p. 96). En m'inspirant de ce constat historique qui peut, selon moi, être étendu au roman contemporain, qui morcelle volontiers ses intrigues, mais surtout en prenant en compte la structure de *Tricks*, qui est celle d'un journal tenu par un protagoniste qui reste le même d'un récit à l'autre (il y a d'ailleurs d'autres personnages qui reparaissent), je propose de lire le livre de Camus comme un roman.

Bien que l'histoire de la littérature homoérotique soit probablement tout aussi longue que celle de la littérature tout court, la fin des années 1960 et le début des années 1970 y marquent un tournant important, conditionné par des évolutions sociales spectaculaires. Edmund White y situait la naissance d'une littérature *queer*². En Amérique du Nord et en Europe de l'Ouest, mai 68 et les années qui suivent marquent le début d'une nouvelle forme de militantisme homosexuel, basée sur des interventions publiques parfois fracassantes et non plus, comme par le passé, sur la création d'associations plus ou moins confidentielles (sur l'évolution des formes du

² Je fais référence à son texte « The Person is Political: Queer Fiction and Criticism », que j'ai consulté dans la traduction polonaise (White, 1997).

militantisme homosexuel en France, voir Jackson, 2009). En France, elle s'exprime, entre autres, par la naissance du Fhar (Front homosexuel d'action révolutionnaire) et la publication de son *Rapport contre la normalité* (1971). Le mouvement social homosexuel se radicalise et aspire, dans la foulée de mai 68, non pas à l'intégration des homosexuel/le/s dans la société existante, mais à la transformation de celle-ci. C'est le potentiel subversif de l'homosexualité qui est mis en avant, notamment par Guy Hocquenghem dans *Le Désir homosexuel* (1972). L'un des principes fondamentaux de la « révolution sexuelle » des années 1960 et 1970 consiste à postuler que le privé (le personnel) est politique, et donc que tout ce qui était auparavant cantonné dans la sphère privée, y compris la vie sexuelle, peut (ou même doit) désormais se chercher une place dans l'espace public, à des fins de changement social. Voilà l'un des facteurs conduisant à l'essor, à partir de cette époque, de l'écriture autobiographique et des formes apparentées, ainsi qu'à leur théorisation par la critique universitaire, grâce notamment aux travaux de Philippe Lejeune, auteur, entre autres, d'un article consacré aux premières autobiographies d'homosexuels (1987).

C'est dans ce contexte qu'il faut, à mon avis, situer l'apparition de ce nouveau sous-genre romanesque qu'est le roman d'aventures homoérotique. Se situant dans le courant des « écritures intimes » liées à la « révolution sexuelle », ce dernier me semble s'inscrire aussi, plus spécifiquement, dans cette littérature gaie et lesbienne post-soixante-huitarde, qui, selon la formule de Christopher Robinson, cherchait à « donner une valeur esthétique au sexe homosexuel lui-même » (1985, p. 97, je traduis). Au lieu d'essayer de « maquiller » la sexualité gaie et lesbienne pour la rendre socialement acceptable, ses

auteur/e/s s'employaient à la célébrer. À travers leurs textes, ils transformaient en effet une sexualité – objet de stigmatisation – en objet de revendication.

Entre le roman d'aventures et le roman érotique

Pour commencer, j'essaierai de dire en quoi le roman d'aventures homoérotique participe du roman d'aventures. La spécificité générique de ce dernier n'est pas aisée à définir, car, comme le dit fort justement Jean-Yves Tadié, « [d]ans tout roman, l'aventure est présente » (1984, p. 235). Mais l'éminent critique de préciser : « Un roman d'aventures contient des aventures comme tout roman, mais son but est de les raconter, et elles seules. » (*ibid.*) Le roman d'aventures est donc un roman dans la structure duquel l'intrigue, les péripéties restent l'élément dominant. Son but premier n'est pas de décrire exhaustivement un milieu (roman réaliste ou naturaliste), une époque (roman historique) ou une région (roman exotique ou régionaliste) ou d'analyser les états internes des personnages (roman psychologique), mais de raconter une suite événementielle dans laquelle sont engagés ses héros et héroïnes. Le roman d'aventures homoérotique emprunte au roman d'aventures classique cette domination structurelle de l'intrigue. Il y adjoint un élément thématique emprunté au roman érotique, c'est-à-dire « texte romanesque dans lequel il est majoritairement question de sexe » (Stalloni, 2006, p. 75). Le roman d'aventures homoérotique puise dans ces deux traditions génériques en (homo)érotisant l'aventure. Cela lui est d'autant plus facile que, comme on le sait, le mot « aventure » peut avoir en français une signification spécifiquement érotique. Il désigne alors « *P. anal.* et *p. euphém.*,

domaine *amoureux*. Liaison généralement de caractère charnel, frivole, passager » (*Trésor de la langue française informatisé*, entrée « aventure »). L'amour physique peut donc aisément devenir matière à aventures. Dans le roman d'aventures homoérotique, celles-ci surviendront bien sûr entre personnages de même sexe.

Mais l'aventure n'est pas n'importe quel événement. Les dictionnaires mettent l'accent sur son caractère « imprévu » ou « imprévisible », « hasardeux », « singulier », « surprenant » (*Trésor de la langue française informatisé* et *Le Nouveau Petit Robert*, 2001, p. 191-192), autant dire extraordinaire. Comment les romans du corpus confèrent-ils à l'amour physique, phénomène somme toute assez banal du point de vue événementiel, ce caractère extraordinaire? Plusieurs solutions sont possibles. Elles vont souvent de pair, mais pour la clarté de l'exposé, je les analyserai séparément. Avant d'aborder celle qui est la plus courante et dont les conséquences structurelles sont les plus importantes, j'en analyserai brièvement deux autres. Pour faire de la sexualité une aventure, c'est-à-dire un événement plus ou moins extraordinaire, il est possible d'exploiter des variantes plus ou moins tabouisées du comportement sexuel : triangles érotiques, sexualité sadomasochiste, sexe dans des lieux publics, autoérotisme, sexe avec usage de drogues, etc. Dans *Les Loukoums*, après le constat de l'inexistence des grandes aventures dans le monde contemporain que j'ai cité en exergue de mon article, les seules aventures que vivent les personnages, Rasky, Luc et Lucy, sont de nature sexuelle. Luc recherche l'aventure notamment dans un stationnement de New York, lieu de rencontres gay, et dans des rapports sadomasochistes avec Andrew, dont il y fait la connaissance et qui finit par le tuer. Rasky, malade, recherche

l'aventure dans les bras de son infirmier, Carlos; Lucy, dans une séance de nécrophilie avec le corps mort de Luc. Autre solution pour faire de l'acte sexuel une aventure : le décomposer en micro-événements. C'est dans *Tricks* que cette solution est le plus systématiquement exploitée. L'acte sexuel s'y trouve divisé en une série de micro-événements, constitués des positions que prennent successivement les corps des amants. Avant même le « passage à l'acte », la drague et les préparatifs (choix de l'endroit propice, toilette, etc.) donnent lieu à d'autres micro-événements. Chacun des épisodes qui composent l'intrigue est lui-même formé d'une séquence événementielle relativement stable : rencontre, drague, sexe, séparation. Bien que cette séquence revienne inlassablement dans les différents épisodes, dans la mesure où les lieux, circonstances, partenaires et variantes du comportement sexuel changent, elle ne produit pas nécessairement une impression de ressassement ou d'ennui.

La solution la plus courante et ayant la plus grande portée structurelle consiste toutefois à multiplier les contacts érotiques. La multiplication des partenaires permet de faire proliférer les péripéties, car chacun d'eux correspond à une micro-histoire séparée, selon un principe que l'on pourrait désigner, en reprenant une formule déjà ancienne de Tzvetan Todorov, comme celui des « hommes-récits » : « Tout nouveau personnage signifie une nouvelle intrigue » (1980, p. 37). Cette solution est le plus couramment utilisée par Renaud Camus dans *Tricks*. Le texte s'apparente alors à une liste des partenaires du héros-narrateur ou à un catalogue des conquêtes amoureuses, dans la plus pure tradition donjuanesque, celle de l'aria « Madamina, il catalogo è questo » de *Don Giovanni*. *Tricks* se présente en effet comme une suite de

chapitres numérotés, dont chacun a pour titre soit les prénom et nom (p. ex. « I. Walthère Dumas »), soit seulement le prénom (p. ex. « XIV. Didier »), soit encore une autre désignation (p. ex. « VIII. L'Homme du Nord »), renvoyant au(x) partenaire(s) du héros-narrateur, et une date. Dans *Pas un jour*, les titres des chapitres sont constitués des initiales des objets du désir de l'héroïne-narratrice. L'« Ante Scriptum » explique que ce principe s'inspire de Stendhal. Il s'agit d'un épisode du second chapitre de la *Vie de Henry Brulard*, dans lequel le tracé sur le sol des initiales des femmes que le héros-narrateur a aimées devient prétexte à leur évocation. Dans *Pas un jour*, il ne s'agira pas toujours de femmes, l'un des chapitres relatant la passion de la narratrice pour les voitures, mais le principe de la liste ou du catalogue restera intact. En regardant les tables des chapitres de *Tricks* et de *Pas un jour*, l'on obtient d'ailleurs cette liste. Les chapitres apparaissent alors comme autant d'expansions des entrées qui la composent. Dans *ma chambre* ne recourt pas systématiquement à des titres de chapitres renvoyant aux partenaires du héros-narrateur, mais toujours est-il que la plupart des chapitres s'organisent autour de scènes de sexe avec divers partenaires.

Dans *Tricks*, ce n'est pas uniquement le principe du multipartenariat, introduisant le foisonnement événementiel caractéristique du roman d'aventures classique, mais aussi le mimétisme formel (Głowiński, 1992³), consubstantiel à l'emploi de la forme du journal, qui induit une structure morcelée. Comme le remarque justement Ugo Dionne, le principe du journal est « l'antithèse même du récit » (2008, p. 197), si l'on

³ Le terme polonais « mimetyzm formalny » y est rendu par « mimésis formelle » mais la traduction « mimétisme formel » me semble plus conforme à l'original.

comprend par ce dernier terme une suite événementielle articulée autour d'une crise. Si elle ne fait pas l'objet d'une adaptation spécifique à une intrigue à crise traditionnelle, la forme du journal favorisera donc le morcellement à la fois du texte et de l'intrigue. En commandant une disposition particulière du texte, « en entrées » qui peuvent correspondre à autant de « récits-chapitres » (Dionne, 2008, p. 110), elle donne naissance à une intrigue multiple, ou plutôt à des intrigues multiples. Dans le cadre des « récits-chapitres », une équivalence entre découpage en chapitres et division en épisodes s'établit. Comme nous l'avons vu, dans *Tricks*, chaque chapitre correspond à un récit centré sur une aventure sexuelle avec un autre partenaire. Aussi bien la disposition du texte que la structuration de l'intrigue se font donc sur le mode cumulatif ou parataxique (sur le mode cumulatif, en tant que typique du roman picaresque, voir Dionne, 2008, p. 321). Au lieu d'une intrigue unique, nous avons affaire à une suite de micro-intrigues. Des épisodes d'aventures érotiques s'ajoutent les uns aux autres, le lien principal entre eux étant assuré par la présence constante du héros-narrateur et aventurier érotique. La ténuité du lien entre les récits-chapitres trouve d'ailleurs une confirmation dans l'histoire éditoriale du livre, consignée dans la « Note à la deuxième édition française »; l'auteur y explique avoir ajouté à cette édition « une douzaine d'épisodes [...] que l'éditeur du recueil de 1979 avait jugé plus sage de ne pas publier à l'époque, crainte d'enfler à l'excès un volume déjà épais » (Camus, 1988, p. 23). Une telle déclaration tendrait à suggérer un manque complet de liens entre les épisodes, pouvant être librement retranchés sans grand dommage. D'autres modes de liaison entre les épisodes que la seule présence du héros-narrateur existent pourtant. Dans *Tricks*, il

s'agit notamment de la numérotation continue des chapitres, de la succession chronologique qu'impliquent les dates; des personnages reparaissants; des lieux récurrents; du discours parenthétique qui instaure des connexions entre les épisodes, etc. De tels procédés confèrent à des intrigues parfois extrêmement morcelées une certaine unité. Dans *Les Loukoums* et *Dans ma chambre*, les intrigues sont d'ailleurs moins morcelées que dans *Tricks* ou *Pas un jour*.

L'exploitation du principe du multipartenariat par le roman d'aventures homoérotique correspond non seulement à des enjeux structurels, mais aussi porte témoignage, pour emprunter une formule à Philippe Mangeot, « du développement, dans la population gaie, d'une sexualité multipartenariale [...], lié[e] depuis la fin des années 1970 à la multiplication de lieux de convivialité qui facilitèrent les rencontres » (Tin, 2003, p. 374). Ce roman présenterait donc un certain intérêt, pour ainsi dire « ethnographique ». Encore faut-il se garder de toute généralisation hâtive et ne pas y voir un portrait de toute la « communauté homosexuelle » (si communauté il y a). À cet égard, il faut garder à l'esprit les réserves émises dans la « Note liminaire à la première édition française » de *Tricks* :

Ceci n'est pas, loin de là, un tableau de la vie des homosexuels. On aurait tort d'en élargir le propos. N'est illustré ici qu'un aspect déterminé d'une existence particulière. Si une certaine image se dégage cependant, à travers ces rencontres, d'un certain genre de vie, ce n'est celui que d'une minorité des homosexuels. (p. 19-20)⁴

⁴ « La Note liminaire... » date de 1978.

En effet, les évolutions sociales des années 1970 ont rendu accessible le multipartenariat seulement à une certaine frange de la « population homosexuelle » et une œuvre qui raconte une existence particulière ne saurait prétendre au statut de document ethnographique ou sociologique à valeur universelle, sous peine de tomber dans le stéréotype de la promiscuité gaie. Ces réserves ne me semblent pourtant pas invalider une démarche interprétative qui cherche dans les changements sociaux les origines culturelles du roman d'aventures homoérotique. Je pense que, pour que les explications qu'elle fournit gardent une certaine validité, il ne faut pas voir dans ce sous-genre l'expression d'un prétendu « genre de vie homosexuel », mais plutôt comprendre aussi bien le style de vie d'une partie des gays et des lesbiennes des années 1970 et suivantes que le développement du sous-genre comme l'exploitation des possibilités offertes par le contexte socioculturel post-soixante-huitard, favorable au « rejet du couple hétérosexuel comme modèle relationnel » (Robinson, 1985, p. 101-102, je traduis) et à l'inventivité relationnelle, expressément promue par des penseurs tels que Hocquenghem ou Foucault. Ce contexte lui-même a d'ailleurs été conditionné par des avancées médicales qui favorisaient le multipartenariat également chez les hétérosexuel/le/s. Comme l'explique Jean Claude Bologne, « la pilule et la pénicilline ont fait des années 1960-1970, avant l'apparition du sida, la seule époque où une relation occasionnelle pouvait, avec quelques précautions, n'entraîner aucun mal irréversible » (2007, p. 319). Par conséquent, des recherches pourraient sans doute être menées à propos du développement d'une littérature du multipartenariat hétérosexuel à la même époque.

Le contexte d'apparition du roman d'aventures homoérotique se manifeste souvent au sein même de ce roman non seulement à travers le principe du multipartenariat qui impose une organisation spécifique des intrigues et du personnel romanesque, mais également par le biais d'un « chronotope » particulier, pour recourir au terme bakhtinien. Les débuts des chapitres de *Tricks* sont caractéristiques à cet égard. Après que le partenaire et la date de l'épisode ont été indiqués dans le titre du chapitre, les premières phrases de celui-ci apportent habituellement des précisions spatio-temporelles supplémentaires, comme dans ce premier *trick* : « Il était presque deux heures du matin, le Manhattan allait fermer » (Camus, 1988, p. 27). Cette première phrase du livre introduit le chronotope typique du roman d'aventures homoérotique. La temporalité est celle de la vie nocturne; l'espace, celui d'un bar « spécialisé », dont la clientèle est surtout homosexuelle. En replaçant le roman d'aventures homoérotique dans le contexte plus large de la littérature érotique, l'on pourrait dire qu'il fait appel à ce que Gaëtan Brulotte a appelé « la constellation nyctomorphe de l'érotisme » (1998, p. 359). L'« érographie », pour utiliser un terme de Brulotte, semble en effet privilégier le temps nocturne. Au niveau spatial, *Tricks* et *Dans ma chambre* offrent une véritable cartographie des lieux de rencontres gays depuis les années 1970 jusqu'aux années 1990, surtout à Paris, mais pas uniquement, avec des bars, des boîtes de nuit ou des saunas tels que le Manhattan, le Continental-Opéra, le Bronx, le Palace, le Keller, le Queen, le Transfert, le Quetzal ou le QG (sur ces lieux, consulter <http://www.hexagonegay.com> ou encore les notes de Thomas Clerc dans Dustan, 2013, p. 132-133). Ce sont surtout des lieux de drague. Une autre catégorie d'endroits privilégiée

dans le roman d'aventures homoérotique est suggérée par le titre de *Dans ma chambre* : il s'agit des lieux de l'intimité, traditionnellement associés à l'érotisme. Si l'acte érotique est parfois consommé dans un lieu public, celui de la drague, il est aussi souvent placé dans un espace plus traditionnellement intime.

Entre le roman autothématique et l'autonarration

Le roman d'aventures homoérotique ne fait pas seulement appel aux genres du roman d'aventures et du roman érotique. S'inscrivant en cela dans la tendance de la littérature moderne et contemporaine à l'autothématisme, pour utiliser un terme du critique polonais Artur Sandauer⁵, il participe aussi souvent du roman autothématique, compris comme roman qui se prend lui-même pour sujet (métaroman ou encore roman sur le roman). La réflexion autothématique, portant sur l'art d'écrire en général ou sur l'élaboration de l'œuvre en cours, s'y exprime aussi bien dans le texte même des romans que dans le cadre du paratexte. Ce deuxième cas de figure a lieu dans *Tricks* et dans *Pas un jour*. Il serait possible d'extraire de la « Note liminaire à la première édition française » de *Tricks* des éléments qui s'inscrivent dans la définition générique du roman d'aventures homoérotique, formulée plus haut, ce qui suggère qu'il s'agit d'un genre se caractérisant par un degré élevé de conscience de soi générique. S'y retrouvent, d'une part, l'élément thématique de la définition, ayant trait au roman érotique : « Ce livre essaie

⁵ Pour une présentation critique de l'emploi de ce terme, que je choisis cependant de garder, car la critique qu'en fournit l'auteur me paraît destinée uniquement à promouvoir son remplacement par celui de « métafiction », plus courant dans la recherche anglo-saxonne, voir Dieter De Bruyn (2007).

de dire le sexe, en l'occurrence *l'homosexuel*... » et, d'autre part, l'élément formel, relevant du roman d'aventures : « Il faut, pour qu'il y ait *trick*, que quelque chose se passe; et précisément : du foutre, à parler sadien » (Camus, 1988, p. 19-20)⁶. Cette définition du *trick* est accompagnée de toute une liste de précisions qui permettent de mieux cerner le sens du mot, comme « Le *trick* serait alors le degré minimal de la relation... », « Le mot lui-même n'a rien de péjoratif... », « Un *trick* doit être inconnu, ou presque inconnu. Ne sont relatées que de premières rencontres » (Camus, 1988, p. 20-21). La définition du « *trick* », formulée en début d'ouvrage, est censée dicter le choix des épisodes à raconter dans la vie quotidienne du héros-narrateur. Ces précisions définitionnelles font que l'écriture de *Tricks* s'éloigne de la forme classique du journal et s'apparente à cette « écriture à contraintes » chère au groupe OuLiPo.

Ces contraintes deviennent encore plus explicites – et plus draconiennes – lorsqu'Anne F. Garréta, membre de l'OuLiPo justement, définit le projet d'écriture de *Pas un jour* dans l'« Ante Scriptum » au roman :

[...] pas un jour sans une femme [...] tu t'assigneras cinq heures [...] chaque jour, un mois durant, à ton ordinateur, te donnant pour objet de raconter le souvenir que tu as d'une femme ou autre que tu as désirée ou qui t'a désirée. [...] Tu les prendras dans l'ordre où elles te reviendront à l'esprit. Tu les coucheras ensuite dans l'ordre impersonnel de l'alphabet... (p. 11-12)

⁶ En ce qui concerne le qualificatif d'« érotique », la « Note liminaire... » le refuse pourtant : « Ceci n'est pas un livre érotique », mais le contexte dans lequel apparaît cette dénegation fait penser qu'« érotique » est ici employé dans un sens particulier, s'appliquant à des œuvres qui « esthétisent » et « poétisent » la sexualité. Dans ce sens, le livre de Camus n'est effectivement pas « érotique », encore qu'il y ait automatiquement « esthétisation » dès lors que l'on entre dans le domaine littéraire.

Voici un fragment seulement de la liste des contraintes que l'auteure s'impose dans la rédaction de son ouvrage et parmi lesquelles les éléments thématique et formel de la définition du roman d'aventures homoérotique se retrouvent. « Pas un jour sans une femme » : sous la plume d'Anne F. Garréta, la maxime classique que l'on pourrait prêter à tous les mémorialistes, « Nulla dies sine linea », francisée, devient le résumé d'une contrainte rédactionnelle. Le respect (ou plutôt non-respect) de cette contrainte donne lieu à d'autres développements autothématiques dans le « Post Scriptum » de *Pas un jour*. Celui-ci contient surtout une réflexion et une réfutation partielle du contrat d'écriture et de lecture proposé dans l'« Ante Scriptum ». Toute une série d'entorses au pacte initialement défini y est énumérée et, notamment, l'une des aventures racontées est dite ne constituer qu'une pure fiction et non pas un souvenir, les lecteurs et lectrices étant invités à « [c]herche[r] la fiction » (Garréta, 2002, p. 144). À l'image de ces préfaces des *Liaisons dangereuses* qui se contredisent mutuellement, après que l'« Ante Scriptum » a programmé un certain type de réception de *Pas un jour*, le « Post Scriptum » le déprogramme. Loin de donner des directives de lecture univoques, l'autothématisme y est donc plutôt pratiqué pour rendre le statut du texte incertain.

Ce ne sont pas seulement les contraintes structurelles et thématiques propres aux romans du corpus qui s'y trouvent thématisées, mais aussi l'élément contextuel de la définition du roman d'aventures homoérotique. Dans *Tricks*, il s'agit du contexte historique d'apparition du genre. La « Note à l'édition allemande » précise en effet : « Les années et le fléau donnent à ce livre le caractère d'un document historique : le monde qu'il décrit est largement révolu. » (p. 25) Le « fléau » désigne bien

sûr ici l'épidémie du sida : *Tricks* serait un livre d'avant l'épidémie. En termes strictement chronologiques, cela est indéniable, encore que les éditions successives, progressivement enrichies, nuancent ce propos. Le roman d'aventures homoérotique serait-il, lui aussi, un genre d'avant l'épidémie ? Son apparition date en effet d'avant le sida, mais ses avatars ne se cantonnent pas à cette période. *Dans ma chambre* apporte peut-être le démenti le plus spectaculaire à l'affirmation du caractère historiquement éphémère du genre, car le principe du multipartenariat y est à peine moins radicalement pratiqué que dans *Tricks*. Si *Tricks*, qui constitue l'illustration prototypique du genre, appartient à un moment historique particulier, celui de la « révolution sexuelle », le genre ne reste pas circonscrit à ce moment. Mais au-delà de cette discussion sur l'exactitude des affirmations contenues dans les extraits autothématiques, force est de constater la présence récurrente de ceux-ci dans le roman d'aventures homoérotique. De cette manière, pour reprendre la formule célèbre de Jean Ricardou concernant le Nouveau Roman, dans ce sous-genre, « l'écriture d'une aventure » se transforme en « aventure d'une écriture » (cité d'après Gasparini, 2008, p. 22). L'activité d'écriture, étant largement thématifiée dans les textes, donne lieu à des événements au même titre que l'activité érotique.

L'étendue de l'autothématisation dans les romans analysés peut résulter non seulement de la popularité de celui-ci dans le roman contemporain, mais aussi de l'exploitation par leurs auteur/e/s des ressources de ce que Pierre Gasparini nomme « autonarration » et qu'il comprend comme « forme contemporaine d'un archigène, l'espace autobiographique », « recouvr[ant] des textes strictement autobiographiques, régis

par le pacte du même nom, et des romans autobiographiques, obéissant à une stratégie d'ambiguïté générique » (2008, p. 312-313)⁷. C'est justement dans deux textes relevant le plus ostensiblement de l'autonarration, à savoir *Tricks* et *Pas un jour*, que la réflexion autothématique est la plus présente. Dans *Pas un jour*, l'activité autonarrative elle-même se trouve problématisée dès l'« Ante Scriptum ». Loin de la revendiquer, l'auteure la présente comme une concession faite aux usages du temps, contraire à ses habitudes et goûts personnels. Pour la légitimer, elle fait référence à ces pères de l'autobiographie moderne que furent Rousseau et Stendhal. La tonalité ironique de cette référence – Rousseau étant présenté comme « celui-là même qui a inauguré ou achevé notre corruption » (Garréta, 2002, p. 10) – marque son ambivalence, comme celle du rapport de l'auteure à l'autonarration. Celle-ci ne relève pas, pour Anne F. Garréta, de quelque entreprise spontanée d'expression de soi dans la mesure où, selon elle, « nul sujet ne s'exprime jamais dans nulle narration » (2002, p. 10). Logiquement, ce n'est pas le Rousseau des *Confessions* qui est convoqué, mais celui des premières phrases de la préface à *La Nouvelle Héloïse*, celui qui pose le principe de l'adéquation d'un genre littéraire (roman) et d'un état de société, tout en problématisant son propre statut (auteur, éditeur?). Dans la référence aux écrits autobiographiques de Stendhal, l'accent est à nouveau mis sur l'incertitude quant à l'identité du héros-narrateur (Stendhal, Henri Beyle, Henry Brulard?). Guidée à la fois par sa concession à un supposé esprit de l'époque (« ère postmoderne » propice, selon elle, aux confessions) et par son parti pris antisubjectiviste, elle place dès l'abord son entreprise

⁷ Gasparini propose de distinguer l'autonarration de l'autofiction, ce dernier terme désignant le « roman autobiographique contemporain ».

autonarrative, comme je l'ai déjà constaté en parlant de l'autothématisme, sous le signe de la contrainte (productive) de la remémoration. Rompant avec la rhétorique de l'expression du moi, se disant incapable de tenir un journal et consciente des limites de sa mémoire, l'auteure est sans illusions quant à l'éventuelle valeur testimoniale de son autonarration, « [n]e visant pas à dire les choses telles qu'elles eurent lieu [...], mais telles qu'au moment où [elle] les rappell[e] elles [lui] apparaissent » (Garréta, 2002, p. 12). À la lumière du constat de ce rapport suspicieux de l'auteure à l'autonarration, le sous-titre « roman » dont est pourvu le texte s'explique mieux, la part fictive devenant consubstantielle à l'écriture autonarrative.

Le roman d'aventures homoérotique réalise donc le genre autonarratif d'une manière particulière. S'il recourt à la forme du journal, celui-ci pourrait être qualifié d'« extime » plutôt que d'« intime ». S'il y a une intimité dans les romans du corpus, ce n'est pas une intimité psychologique, liée à l'exploration d'une intériorité, mais une intimité érotique. Dans la plupart des romans du corpus, l'analyse psychologique subsiste seulement à l'état rudimentaire, voire en est absente. Dans *Pas un jour*, la notion même de sujet est explicitement récusée, le fait que ses lecteurs supposent à l'auteure un moi y étant qualifié de « faiblesse commune et jusqu'à encore peut-être quelque temps de l'avenir, inéluctable » (p. 9). Un tel parti pris antisubjectiviste et antipsychologiste peut facilement désorienter un lecteur ou une lectrice habitués au psychologisme inhérent à une grande partie du genre romanesque, y compris dans ses variantes contemporaines. Au cours de la lecture des romans du corpus, je me suis moi-même maintes fois surpris à essayer de chercher dans les textes des explications du comportement érotique des personnages. Sans succès, car ces textes refusent justement de

réduire le sexuel au psychologique. Ils le posent au contraire comme irréductible. L'on pourrait interpréter cet antipsychologisme comme typique d'une ère « post-mort-du-sujet », mais il découle peut-être davantage des implications philosophiques du roman érotique. Celui-ci, participant d'une philosophie matérialiste, rend difficile, sinon impossible, le recours à un quelconque principe, fût-il psychologique, susceptible de conférer à la suite des « aventures du corps » quelque sens transcendant, allant au-delà du principe de plaisir. Les aventures multipliées se suffisent à elles-mêmes, le seul sens supplémentaire pouvant s'y superposer étant celui d'un apprentissage des diverses formes du plaisir, d'où une forme de *Bildungsroman* érotique contemporain, mais qui semble partager ses présupposés philosophiques avec ses antécédents génériques, p. ex. avec le roman libertin du XVIII^e siècle. Si le roman d'aventures homoérotique pratique une « écriture blanche [qui] vise [...] à mettre de côté l'analyse, le sentiment » (Tadié, Cerquiglini, 2012, p. 400), il semble en cela aussi participer de toute une tradition de la littérature érotique (sur « l'absence d'analyse psychologique » en tant que « nécessité fonctionnelle » de l'écriture érotique, voir Goulemot, 1994, p. 153), en en tirant une variante particulière de l'autonarration.

Pour revenir encore à l'autothématisme, souvent, comme je l'ai déjà signalé plus haut, les fragments autothématiques ne sont pas cantonnés dans le paratexte, mais font partie des textes mêmes des romans. Une partie importante de la réflexion autothématique s'enracine alors dans les spécificités de l'instance narrative propre à l'autonarration. Cette dernière recourt habituellement à un narrateur homodiégétique, voire autodiégétique, qui peut librement commenter sa propre

narration. Ainsi, le héros-narrateur de *Dans ma chambre* peut-il fournir lui-même une amorce de définition générique en racontant une conversation qu'il a eue avec sa doctoresse autour de son livre et dans laquelle il a désigné celui-ci comme « [s]on autobiographie érotique » (p. 75). Dans le même chapitre (p. 76), l'identité entre l'auteur, le héros et le narrateur du roman (Guillaume), constitutive de l'autobiographie, est suggérée⁸. La question du narrateur, dans *Les Loukoums*, est encore plus complexe. La première phrase du roman, « Je voudrais déchirer les nuages » (p. 9), ferait penser à un narrateur homodiégétique si la deuxième ne précisait pas tout de suite qu'il s'agit d'une pensée de l'un des personnages, Luc, rapportée sans guillemets. Ce début est en quelque sorte programmatique pour la narration du roman, dont des segments entiers seront délégués aux personnages sans que cette délégation soit nécessairement signalée typographiquement. Un narrateur hétérodiégétique et extradiégétique domine pourtant tous ces héros-narrateurs momentanés. Il ne se prive pas, lui non plus, d'intervenir dans son récit pour le définir comme une espèce particulière d'autobiographie, en dialoguant de la sorte avec son narrataire dans le fragment qui suit :

« Votre roman est-il autobiographique? » dit une col-Claudine à voix pincée. « Mon roman est exo-biographique : je repousse tous ceux qui en moi ne veulent plus rester anonymes. Tous ceux qui disent leur nom. Luc, par exemple, mon frère ou bien ma sœur... [...] « Vous parlez comme Luc. » « Non, je parle pour Luc. » (Navarre, 1988, p. 75-76)

⁸ En même temps, le livre est sous-titré « roman », ce qui crée une ambiguïté plus propre à l'autofiction qu'à l'autobiographie proprement dite. Le fait que Guillaume Dustan soit un pseudonyme de William Baranès, complique encore plus les choses.

Le statut générique du texte se trouve défini dans cet extrait par un narrateur présentant ses personnages comme autant de projections de lui-même. Par ce tour de passe-passe, un roman qui, à première vue, n'a rien d'une autobiographie, sauf peut-être l'orientation sexuelle commune à ses héros et à son auteur, se trouve identifié à une forme d'autonarration. Ce qui prouve encore une fois l'importance et l'interdépendance des dimensions autothématique et autonarrative dans le roman d'aventures homoérotique.

La situation narrative propre à l'autonarration contribue, elle aussi, à l'autothématisation. La plupart des romans du corpus recourent à la narration ultérieure, qui les rapproche du roman-mémoires. *Tricks* est toutefois plus proche de la forme du roman-journal et fait donc appel à la narration « intercalée (entre les moments de l'action) », selon la terminologie de Genette (1972, p. 229). Dans les deux cas pourtant, une distance existe entre le temps de l'énonciation et celui de l'énoncé, ce dont résulte la dissociation entre un « je narrant » (narrateur) et un « je narré » (héros) à l'intérieur de l'instance narrative. Dans *Tricks*, à proprement parler, les retards dans la rédaction, signalés dans le texte, tout comme les ajouts au fur et à mesure des éditions successives, font que la situation narrative se situe entre la narration ultérieure et intercalée. Les informations sur les aléas de la composition du texte, régulièrement insérées dans la narration, font que, pour revenir à la formule de Ricardou, l'écriture s'y apparente véritablement à une aventure. Cette aventure de l'écriture est principalement relatée dans le discours parenthétique qui interrompt par endroits la narration des aventures érotiques. Dans ces métalepses, à travers lesquelles l'on passe « entre deux mondes : celui où l'on raconte, celui que l'on raconte » (Genette, 1972, p. 245), un récit

séparé, avec ses espace, temps, intrigue et personnages propres, se met en place. Par exemple, le récit du *trick* XXVI est interrompu par plusieurs parenthèses dont je cite ci-dessous quelques fragments :

- 1) [*Jeudi 19 juin : interrompu ici par un coup de téléphone de lui, justement; il m'a invité à le rejoindre...*]
- 2) [*Vendredi 30 juin, trois heures et demie de l'après-midi : je suis de plus en plus en retard dans cette chronique. Walter (Trick XXXIII) est en train de prendre un bain...*]
- 3) [*Walter est en train de s'habiller. Je pense que si je ne le note pas tout de suite j'oublierai plus tard qu'il porte en guise de ceinture une corde de plusieurs couleurs, munie de glands. Est-ce que ça s'appelle une châtelaine? Non, des châtelaines, ce sont plutôt des pantoufles, je crois...*]
- 4) [*Interruption : c'est devenu un jeu. Je répète que je dois travailler. Je suis assis à ma table.*
-What is it you are writing?
-J'écris que je ne peux pas travailler parce que tu n'arrêtes pas de m'interrompre...]
- 5) [*(...) Il me suçait le sexe alors même que j'écrivais la page précédente...*]
- 6) [*Interruption (1^{er} juillet) : visite de Didier (Trick XIV)...*]
- 7) [*Correction d'épreuves de la deuxième édition, le 13 avril 1982. Tout à l'heure, un coup de téléphone...*]
- 8) [*Je l'ai retrouvé par hasard, une nuit, au Trap, rue Jacob. Il m'a parlé de ce livre, qu'il avait vu chez un ami, mais il ignorait qu'il y figurait lui-même. Je ne lui ai pas caché. Je n'ai eu depuis aucune nouvelle de lui.] (T, p. 257-282)*

À travers ce genre de notations parenthétiques en italiques, qui viennent interrompre le récit premier dans une grande partie des *tricks*, toute une série de récits seconds autothématiques apparaît. Genette a remarqué à propos des récits seconds – c'est-à-dire métadiégétiques dans sa terminologie – que « le texte narratif littéraire [...] ne dispose pas de traits capables de marquer le caractère métadiégétique d'un segment, sans

changement de personne », en ajoutant en note : « On aurait d'ailleurs pu établir des conventions de ce genre en littérature (italiques, caractères gras, etc.). » (1972, p. 246) Voilà le vœu de Genette exaucé dans *Tricks* !, ce qui est un signe de l'inventivité formelle, ou plus exactement typographique, du roman d'aventures homoérotique. Ici, le changement de niveau narratif est justement marqué par des parenthèses et des italiques qui signalent l'introduction des récits seconds. Ceux-ci racontent aussi bien les conditions de la rédaction du texte (p. ex. citations 1 et 2) que celles de son édition (citation 7) et même de sa réception (8). L'écriture elle-même devient une aventure, celle de la recherche du mot juste (citation 3), des interruptions du processus créatif (coups de téléphone) et des « épreuves » que le héros-narrateur doit surmonter (sollicitations des amants). Elle peut aussi faire partie intégrante d'une aventure érotique (citations 4 et 5). Les récits seconds élargissent considérablement l'amplitude temporelle couverte par le texte : p. ex. en l'occurrence, celle-ci, au lieu de se limiter au mercredi 7 juin 1978 (date du *trick*), s'étend bien au-delà, pratiquement jusqu'à la rédaction du texte de l'édition définitive (comme le laisse penser la citation 8). Ils augmentent également son domaine spatial, en y incluant aussi bien l'espace (les espaces) où ont lieu la rédaction du texte et la correction d'épreuves (citation 7) que celui d'éventuelles rencontres ultérieures avec le même partenaire (citation 8). Ils instaurent aussi des liens entre différents *tricks* (en l'occurrence : XXVI, XXXIII et XIV), notamment grâce à des personnages reparaissants. Le texte, loin de raconter uniquement des aventures érotiques, se raconte de la sorte lui-même. À côté de la référentialité propre au récit des aventures du héros-narrateur, une autoréférentialité apparaît. Au-delà de

l'(homo)érotisme qui constitue le sujet principal du livre, un autre thème se profile à l'horizon, celui de l'écriture et des aventures qu'elle engendre (publication, réception, etc.). Le texte enregistre les étapes de sa création et de sa mise à la disposition du public ainsi que les réactions de ce dernier. Une véritable intrigue autothématique existe ainsi en parallèle de l'intrigue érotique.

Ma tentative de définition générique s'est limitée au domaine français et a été effectuée à partir d'un nombre limité de titres auxquels d'autres pourraient sans doute venir s'ajouter. J'ai pu établir un certain nombre de traits du roman d'aventures homoérotique en le situant par rapport à d'autres genres dont il participe et qu'il transforme : roman d'aventures classique, roman érotique, roman autothématique et autonarration. Je verrais volontiers des spécialistes d'autres littératures nationales se prononcer quant à l'existence éventuelle du même genre en dehors de la France, à sa temporalité et à ses caractéristiques⁹. Il serait également intéressant d'essayer de voir dans quelle mesure le roman d'aventures homoérotique participe d'un genre plus large : « roman d'aventures érotique contemporain », car il n'est sûrement pas le seul genre lié au contexte post-soixante-huitard. Plutôt qu'une réponse, mon texte se veut donc une invitation à la réflexion. C'est justement à la condition de proposer des pistes de réflexion et non pas des schémas rigides que l'approche générique de la littérature me semble garder son intérêt et son actualité.

⁹ Et notamment des polonisants, car un certain nombre de romans polonais contemporains, comme le désormais célèbre *Lubiewo* de Michał Witkowski, me semblent représenter ce genre.

Bibliographie

- BOLOGNE, Jean Claude. (2007), *Histoire de la conquête amoureuse. De l'Antiquité à nos jours*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique ».
- BRULOTTE, Gaëtan. (1998), *Œuvres de chair. Figures du discours érotique*, Paris-Laval, L'Harmattan-Les Presses de l'Université Laval.
- CAMUS, Renaud. (1988 [1979]), *Tricks*, Paris, P.O.L.
- COMBE, Dominique. (1992), *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette, coll. « Concours littéraires ».
- DE BRUYN, Dieter. (2007), « The Problem of *Autotematyzm* in Polish Literary Criticism, or How To Immobilize a Perpetuum Mobile of Nothingness », <<https://biblio.ugent.be/input/download?func=downloadFile&recordId=371871&fileId=3085549>>.
- DERRIDA, Jacques. (1985), « La loi du genre », dans *Parages*, Paris, Galilée, p. 249-287.
- DIONNE, Ugo. (2008), *La Voie aux chapitres. Poétique de la disposition romanesque*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- DUSTAN, Guillaume. (2013 [1996]), *Œuvres I : Dans ma chambre – Je sors ce soir – Plus fort que moi*, Paris, P.O.L.
- GARRETA, Anne F. (2002), *Pas un jour*, Paris, Grasset.
- GASPARINI, Philippe. (2008), *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- GENETTE, Gérard. (1972), *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».

- . (1979), *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- GLOWINSKI, Michał. (1992), « Sur le roman à la première personne », dans Gérard GENETTE (dir.), *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil, p. 229-245.
- GOULEMOT, Jean M. (1994), *Ces livres qu'on ne lit que d'une main. Lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII^e siècle*, s.l., Minerve.
- Hexagone Gay – La mémoire collective de la communauté LGBT*, <<http://www.hexagonegay.com>>.
- JACKSON, Julian. (2009), *Arcadie. La Vie homosexuelle en France, de l'après-guerre à la dépénalisation*, Paris, Autrement, coll. « Mutations / Sexe en tous genres ».
- LEJEUNE, Philippe. (1987), « Autobiographie et homosexualité en France au XIX^e siècle », *Romantisme*, n° 56, p. 79-100.
- NAVARRE, Yves. (1988 [1973]), *Les Loukoums*, Paris, LGF, coll. « Le livre de poche ».
- Le Nouveau Petit Robert*. (2001), Paris, Dictionnaires Le Robert.
- RICARDOU, Jean. (1978), *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Seuil.
- ROBINSON, Christopher. (1985), *Scandal in the Ink. Male and Female Homosexuality in Twentieth-century French Literature*, Cassell, Londres.
- SENDYKA, Roma. (2006), « W stronę kulturowej teorii gatunku », dans Michał Paweł MARKOWSKI, et Ryszard NYCZ (dir.), *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, Kraków, Universitas, coll. « Horyzonty nowoczesności », p. 249-283.
- STALLONI, Yves. (2006), *Dictionnaire du roman*, Paris, Armand Colin, coll. « Dictionnaire ».

- TADIÉ, Jean-Yves. (1984), « Le roman d'aventures », *Romanica Wratislaviensia*, vol. XXII, p. 235-240.
- et Blanche CERQUIGLINI. (2012), *Le Roman d'hier à demain*, Paris, Gallimard, 2012.
- TIN, Louis-Georges (dir.). (2003), *Dictionnaire de l'homophobie*, Paris, PUF.
- TODOROV, Tzvetan. (1980), *Poétique de la prose (choix) suivi de Nouvelles recherches sur le récit*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- Trésor de la langue française informatisé*, <<http://atilf.atilf.fr/>>.
- WHITE, Edmund. (1997 [1993]), « Osobiste jest polityczne (gejowska proza i krytyka) », trad. par Jerzy Jarnewicz, *Literatura na świecie*, n° 3, 1997, p. 135-148.

Résumé

À partir de l'analyse de quatre textes — *Les Loukoums* d'Yves Navarre (1973), *Tricks* de Renaud Camus (1979), *Dans ma chambre* de Guillaume Dustan (1996) et *Pas un jour* d'Anne F. Garréta (2002) —, l'article se propose de définir une nouvelle catégorie générique : le roman d'aventures homoérotique. En prenant le contre-pied de la thèse de l'a-généricité de la littérature contemporaine et en s'inspirant des réflexions de Jacques Derrida et de Gérard Genette selon lesquels tout genre est un croisement de plusieurs autres genres, l'auteur décrit le roman d'aventures homoérotique à partir des genres dont ce dernier participe : roman d'aventures, roman érotique, roman autothématique et autonarration. Il essaie également de cerner la spécificité du nouveau genre et d'identifier les traits structurels et thématiques qui le différencient des genres qu'il intègre dans son périmètre tout en les transformant. Une partie importante de l'article est aussi consacrée à la restitution du contexte historique

d'apparition du roman d'aventures homoérotique et des façons dont ce contexte se manifeste au sein même des textes analysés. Le principal contexte convoqué est celui de la « révolution sexuelle » et de ses conséquences, dans le domaine tant social (transformation des formes du militantisme homosexuel) que littéraire (essor des « écritures intimes »). La conclusion met l'accent sur la nécessité d'éprouver la catégorie générique proposée par l'examen d'œuvres provenant d'autres domaines littéraires nationaux et linguistiques.

Abstract

Taking into consideration four texts: *Les Loukoums* by Yves Navarre (1973), *Tricks* by Renaud Camus (1979), *Dans ma chambre* by Guillaume Dustan (1996) and *Pas un jour* by Anne F. Garréta (2002), the author of the article proposes to define a new generic category: homoerotic adventure novel. The author stands in opposition to the claims challenging the generic nature of the contemporary novel and takes inspiration from the reflections of Jacques Derrida and Gérard Genette, according to whom all genres are a cross (a mixture) of other genres. Homoerotic adventure novel is described starting from the genres in which it shares: adventure novel, erotic novel, autothematic novel and autonarration. It is attempted to describe the specificity of the new genre and to identify its structural and thematic features, making it distinct from its mother-genres, which it encompasses and transforms. A considerable part of the article is devoted to the historical context, in which homoerotic adventure novel appeared, and the ways in which its elements are present in the analysed texts. The major part of the context forms the "sexual revolution" and its consequences, both in the social (a change in the forms of homosexual activism) and literary areas (the development of the private writings). In conclusion, it is strongly suggested to test the proposed generic category through the analysis of the texts coming from different national and linguistic circles.

Owen Heathcote,
From Bad Boys to New Men?
Masculinity, Sexuality and Violence
in the Work of Éric Jourdan
Oxford, Peter Lang, coll. « Modern French Identities », 2014, 250 p.

[Chantal Chawaf](#)

Il existe une critique qui substitue à la critique traditionnellement intellectuelle, rationnelle et distanciée, une démarche littéraire affective proche, presque intime, d'où la puissance de pénétration de cette critique originale. Cette façon de communiquer, d'enseigner, d'analyser un texte ou une œuvre sans se tenir à distance ne procède pas par parabole comme les apôtres du Nouveau Testament, mais se base elle

aussi sur la foi, la foi dans la littérature, et s'appuie sur son identification à l'œuvre commentée en offrant au livre élu le credo, l'intériorité d'un engagement qui ne cherche pas à convertir (car cette forme nouvelle de critique s'enracine dans une stricte rigueur) mais qui cherche, en témoignant par les sens et par l'émotion, à partager ses sentiments avec nous, à les diffuser en nous, ce qui a ainsi pour conséquence d'éveiller chez nous notre propre réflexion, notre propre dialectique, autrement dit, notre vif intérêt pour l'œuvre abordée par cette critique généreuse, non intrusive mais si entière qu'elle nous fait entrer en profondeur dans la création d'un écrivain qu'elle nous convainc alors de nous précipiter de lire, avec la liberté d'être réceptif ou non, au message simultané du critique et du romancier. Ce nouveau critique, et il s'agit ici d'Owen Heathcote, excelle à être un initiateur en décroisement des genres en littérature, à nous introduire dans l'œuvre qui, lue ensuite par nous, passera ou ne passera pas nos propres cloisonnements mais remettra inmanquablement en question nos propres structures, les ébranlera, les supprimera ou au contraire les renforcera, et peut-être tout ensemble : le critique littéraire n'est-il pas, avant tout, un médium, une poussée de littérature qui agit sur la conscience, en explore la complexité?

Les sociétés sont verrouillées, le langage est étiqueté, il y a les mots sur les étiquettes : « homosexuel », « gay », « hétérosexuel », « féminin », « masculin »... La force, le talent, l'audace et la sincérité de l'écrivain Éric Jourdan, c'est d'ignorer le sens de ces mots conformistes et d'écrire en toute liberté les désirs et les plaisirs de son corps d'homme apte à jouir et à faire jouir, dans les bras des hommes ou dans ceux des femmes. Or l'efficacité remarquable de l'essai d'Owen Heathcote, c'est de démontrer comment ces mots de l'étiquetage —

« homosexualité », « hétérosexualité » — doivent être effacés et remplacés par des mots plus justes, plus vrais : « homoérotisme », « pansexualisme » et tout simplement le mot « corps » — le corps en état de désir ou de plaisir, en action dans la ou les rencontre(s) amoureuse(s). La féminité de l'homme se libère dans la pensée neuve de cette critique qui nous rappelle que la féminité est un élément essentiel de la masculinité. La finesse de la mise au point entreprise dans le *Bad Boys* d'Owen Heathcote opère un salvateur travail d'unification dans la dualité conflictuelle et met en valeur la réconciliation que les personnages d'Éric Jourdan incarnent avec la crudité et même la sauvagerie d'un naturel qui tient aussi de l'allégorie dans les récits de ces unions obsessionnellement passionnelles, d'homme à homme, qui n'excluent ni la violence, ni la destruction, ni la haine, ni le meurtre, ni l'inceste, ni même la misogynie, puisqu'on n'expurge pas, puisqu'on ne censure plus... Owen Heathcote parle de l'avènement d'un homme nouveau, nouveau parce que libéré. Par contre, j'ajouterai personnellement que l'homme en gestation ne pourra pas naître tant qu'il ne donnera pas une place suffisante à la femme elle-même libérée et qu'il ne décroisonnera pas le psychosocial, à travers elle, en lui restituant sa féminité de femme, sa masculinité de femme, répondant à une problématique du réel des femmes qui restent marginalisées chez Éric Jourdan. Owen Heathcote perçoit cependant dans l'œuvre de Jourdan l'aube d'une éthique nouvelle qui se détache de l'éthique traditionnelle en la subvertissant, par la perturbation radicale provoquée par les héros de ces romans qui agressent hardiment l'ordre établi. Oui, sans doute, l'aube. L'aube prophétique des hommes nouveaux, mais une aube encore très imprégnée de nuit noire par ces

« bad boys » qu'évoque Owen Heathcote à propos des hommes créés par Éric Jourdan. Précisément, il manque encore sans doute à ces hommes en renaissance la nette clarté de l'aube. Il leur manque encore d'approfondir l'autre phase de l'aube, non plus celle de la fin de l'obscurité, mais celle du début du jour et d'y intégrer l'autre moitié du monde, les femmes, qui, pas plus que les hommes, ne sont seulement sexualité, désirs, plaisirs et pulsions. La littérature d'Éric Jourdan a tendance à se concentrer sur une étape encore adolescente du renouveau, sur cette revendication vitale des corps amoureux et leur indispensable révolte contre l'autoritarisme de la société répressive. C'est là que le travail du langage sur le corps doit se poursuivre, se compléter et persévérer à se rapprocher toujours plus attentivement, plus courageusement de la réalité de la vie, au sens éthique et écologique d'une morale de la préservation de notre humanité, dans la dimension planétaire et non plus seulement individuelle et jouissive. Le livre d'Owen Heathcote, en éclairant les livres d'Éric Jourdan, nous met sur la piste...

Arnaud Bernadet,
Poétique de Verlaine. « En sourdine à ma manière »,
Paris, Classiques Garnier,
coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2014, 1277 p.

Mendel Péladeau-Houle
Université d'Ottawa

L'ouvrage d'Arnaud Bernadet, version remaniée d'une thèse de doctorat soutenue en 2003, affiche une ambition à l'image de son volume : fournir une lecture « non pas totale mais *globale*, c'est-à-dire spécifique » (p. 38) de l'entièreté de la production discursive de Paul Verlaine. Poèmes, correspondances, essais, chansons et articles de presse y sont convoqués sous l'égide d'une thèse associant la voix à la manière de Verlaine, sous le signe de cette remarque d'*Épigrammes*, faisant aussi office de sous-titre au livre, « [e]n sourdine, à ma manière ». Le constat

que pose Bernadet, et qui sous-tend la légitimité de l'étude, est double. D'abord, la critique verlainienne souffre d'une carence qu'il impute au paradigme de l'épistémologie du signe, incarnée par le structuralisme, qui s'avérerait inapte à rendre compte de la valeur de Verlaine. Ensuite, les trois principaux régimes de lecture du poète, la propension tendancieuse à l'universalité de la manière, l'analyse biographique et le déni de l'histoire, en plus de se confronter à leurs contresens et apories propres, n'arriveraient pas à rendre compte du génie verlainien, cette indicibilité pressentie par la critique, que Bernadet nomme « mythologie de la voix[,] résum[ant] la qualité *sui generis* de l'œuvre » (p. 13).

Une « éthique du mineur »

Contre les clivages préétablis d'un Verlaine à la fois éthéré et bouffon, religieux et graveleux, fragmenté en autant de *manières*, Bernadet postule une thèse fédératrice, celle d'une « éthique du mineur » (p. 466), qui serait précisément sa manière d'ensemble et qui se manifesterait à travers la voix du poète. Cette posture de remise en cause du canon, que Bernadet relève tant dans les poèmes que dans les articles de presse, est déclinée, par lui, en trois régimes : littéraire, artistique et anthropologique. En régime littéraire, elle rend compte notamment de la prédilection de Verlaine pour le vers impair, à la fois empreint de l'idée de régularité canonique et subversif par le caractère inusité du nombre : en marge, précisément, du canon. En régime artistique, il rend compte notamment de la mise en évidence chez Verlaine des limites de la transmédiaité, la peinture servant à « ouvr[ir] la poésie au silence et au chuchotement » (p. 521), à l'indicible. Il montre aussi sa

propension aux formes mineures de la plastique et de la musique : la gravure et la chanson. En régime anthropologique finalement, il montre comment le discours manifeste et transforme le sujet, le fait entrer en dialogue avec la pluralité des voix qui le constituent, sa singularité se situant aux limites de l'altérité et du *non-moi*¹ : la voix, pour Bernadet, outrepassa largement le psychologique, mais touche précisément à tous les aspects de *l'homme*. Cette dialectique entre acceptabilité du don de ce qui est *autre* et appel à créer un *être* sans cesse renouvelé au fil des œuvres fait de cette « éthique du mineur » une manière des manières en tant qu'elle est un noyau changeant, apte à rendre compte de la protéiformité des manifestations verlainiennes.

Une épistémologie du singulier

Cette « éthique du mineur » ne manque pas de susciter une réflexion d'ordre axiologique sur ce que Bernadet nomme une « anthropologie de la valeur » (p. 32). Dans une lettre adressée à Mallarmé en 1866, Verlaine fait état de ses *Poèmes saturniens* comme d'un « respect des Maîtres et de la Tradition [...] proclam[é] à sa petite manière » (p. 97). L'« éthique du mineur » ne renvoie pas seulement à une logique moderne d'individuation par le sujet; le « je-ne-sais-quoi » (p. 43) verlainien met en jeu une « inconnaissance » (p. 45), qui « n'est pas la négation de la connaissance mais bien au contraire l'historicité d'un savoir : l'ouverture d'un devenir » (*ibid.*) dont doit tenir compte le critique, soucieux de servir l'intelligence du texte.

¹ Terme de Bernadet : « Dans ce cadre, écrire c'est de façon inattendue se soustraire au moi et tendre au maximum vers le non-moi. » (p. 1009)

Ce que Bernadet appelle l'« inconnnaissance du littéraire », théorisée notamment dans son article (éponyme) « L'inconnnaissance du littéraire : l'*ethos* critique comme pédagogie », trouve son expression la plus idoine et aboutie dans *Poétique de Verlaine*. En effet, cette théorie, qui postule la nécessité d'un appareil critique adapté au génie singulier du texte traité, ne peut être mieux explicitée que par un poète qui remet en cause les notions de savoir et de valeur. L'« éthique du mineur » remodèle en effet les manières dont le critique *pense* et *juge* les textes. L'épistémologie du singulier s'inscrit dans les postulats de l'herméneutique : elle est l'extrême conséquence du textualisme. D'un point de vue « théorique », ses possibilités d'applications sont infinies et riches. Elle repense la secondarité critique du littéraire et réconcilie l'analyse littéraire avec la réflexion sur la valeur, confisquée depuis près d'un demi-siècle sous prétexte de scientificité.

Poétique de Verlaine présente ainsi le double intérêt d'une thèse holiste de l'œuvre verlainienne et de l'explicitation de la déclinaison d'un modèle théorique. La longueur du livre (près de 1300 pages) s'explique d'ailleurs par ce double impératif empirique (toute la production discursive est convoquée) et théorique. Sur ce dernier point, Bernadet ne manque pas de souligner le flou des notions de *voix* et de *manière* : il s'acharne à leur donner une légitimité et une clarté théorique, de manière tout à fait convaincante. C'est à Gérard Dessons qu'il renvoie notamment pour penser la notion de manière, tandis qu'Henri Meschonnic est convoqué pour penser la voix. C'est d'ailleurs sur ce dernier théoricien que repose le présupposé central de l'étude : que la voix, en sa protéiformité constitutive, peut servir tout autant à penser le littéraire que l'anthropologique. L'étude, qui procède d'une « épistémologie du singulier » marquée par le

textualisme, se rapproche souvent de l'analyse sociocritique dans sa manière de faire dialoguer texte et *semiosis*, bien que Bernadet n'ait pas cru bon d'en joindre les présupposés à son cadre théorique, ni même de s'y référer directement. Notons tout de même que le nombre de textes traités et le peu d'analyses ponctuelles fournies s'éloignent toutefois d'une sociocritique au sens strict. *Poétique de Verlaine*, en somme, s'arrime à un champ d'étude quasi inexploré et en fournit une analyse riche, souvent brillante et globalement très convaincante. Parions que le livre fera date au sein des études verlainiennes et que son cadre théorique servira à d'autres auteurs et critiques.