



Savoirs en prisme

Textualités et spatialités

Numéro coordonné par Yann Calbérac
et Ronan Ludot-Vlasak

Illustration de couverture : *L'Astronome*, Johannes Vermeer (1632-1675),
huile sur toile, 51 x 45 cm, 1668, Musée du Louvre, domaine public.

Revue électronique publiée avec le concours du Centre interdisciplinaire de recherche
sur les langues et la pensée (CIRLEP) de l'université de Reims Champagne-Ardenne

La revue *Savoirs en prisme* est dirigée par Françoise Heitz et
Florence Dumora (université de Reims Champagne-Ardenne)

Conception graphique et mise en page :
Éditions et presses universitaires de Reims
ISSN : 2260-7838

Cette revue est mise à disposition selon les termes de la licence Creative Commons attribu-
tion / pas d'utilisation commerciale / partage dans les mêmes conditions 4.0 international
ÉPURE – Éditions et presses universitaires de Reims
Bibliothèque Robert de Sorbon
Avenue François-Mauriac, CS40019, 51726 Reims Cedex
www.univ-reims.fr/epure

Textualités et spatialités

sous la direction de Yann Calbérac et Ronan Ludot-Vlasak

Prolégomènes

Yann CALBÉRAC et Ronan LUDOT-Vlassak, « Introduction »
Bertrand WESTPHAL – Yann CALBÉRAC et Ronan LUDOT-VLASAK,
« Entretien »

Itinéraires

Anne-Laure RIGEADE, « Flâner à Paris en compagnie de Walter Benjamin et Yannick Haenel »
Dominique MEYER-BOLZINGER, « Scène et piste : spatialité du récit d'enquête »

Cartes

Juliette MOREL, « Lorsque le texte spatialise : retour sur quelques théories et expériences littéraires à dimension spatialisante »
Julien NÈGRE, « Les lieux négligés : lire Thoreau avec les cartes »
Aurore CLAVIER, « "Look for the nul" : *Paterson* ou la cartographie blanche »

Environnements

Martine TABEAUD et Alexis METZGER, « Quel temps fait-il sur les grandes plaines ? Essai d'écocritique des romans de John Steinbeck »
Jordana MAISIAN, « En-deçà du récit, au-delà du livre : le dispositif spatial dans les textes de Alejo Carpentier et Julio Cortázar »

Constructions des espaces dans et par les textes

Isabelle BOOF-VERMESSE, « The City and the City ... and the city: space and the politics of seeing in China Miéville's novel »

Diane GAGNERET, « "A country called Dissocia": Anthony Neilson's Heterotopian Exploration of Madness »

Jeffrey PETERS, « Pour une *chôralogie* de l'invention poétique »

4 |

Matérialités et spatialités des textes

Guillaume DEVENEY, « Au-delà de la partition : formes et espaces d'inscription du sens dans les musiques actuelles amplifiées »

Gaëlle DEBEAUX, « Prendre au pied de la lettre les métaphores spatiales dans *House of Leaves* et *Luminous Airplanes* : arpenter le labyrinthe textuel »

Atsushi KUMAKI, « Espace de la page, espace de la performance : la poésie action de Bernard Heidsieck »

Stéphane VANDERHAEGHE, « *fPage/Écran* – Tentative d'exploration de la fiction américaine contemporaine »

Les auteurs

Varia

Françoise HEITZ et Audrey LOUYER, « Fenêtre sur Biarritz 2017 »

Prolégomènes

Introduction

Yann Calberac
Université de Reims Champagne-Ardenne
EA 2076 Habiter
yann.calberac@univ-reims.fr

Ronan Ludot-Vlasak
Université de Lille
EA 4074 Centre d'Études en Civilisations, Langues et Lettres Étrangères
ronan.ludot-vlasak@univ-lille.fr

Dès la fin des années 1980, le géographe Edward Soja constate qu'un tournant spatial (*spatial turn*) s'impose massivement (Soja, 1989), au point de devenir :

un paradigme spatial dans les sciences sociales qui a mis en évidence des phénomènes, des dynamiques, des répartitions échappant à d'autres types d'appréhension. Ce courant théorique a permis la circulation de concepts et de modèles entre la géographie et les disciplines comme la sociologie, l'anthropologie, l'histoire, la philosophie, les *cultural studies*, les *colonial et post-colonial studies*. L'espace, le territoire, le lieu, la frontière, le centre, la périphérie, l'échelle, la carte, le réseau, le local et le global ont été utilisés comme des concepts opératoires, des métaphores heuristiques pour apporter un surplus d'intelligibilité à des phénomènes complexes et multidimensionnels¹ (Jacob, 2014 : 43).

En effet, l'ensemble des disciplines constitutives des sciences humaines et sociales (SHS) s'intéresse désormais à l'espace, qu'il s'agisse bien sûr de la géographie qui s'est refondée autour de cet objet central (Lévy, 1999), de l'histoire (Torre, 2008), ou encore de la sociologie (Löw, 2015). Les études littéraires ne sont pas en reste² (Westphal, 2007). Bien plus cependant qu'une simple mode

1 Le chapitre dont est extrait cette citation constitue la synthèse la plus claire et la plus complète disponible aujourd'hui en français sur les enjeux épistémologiques du *spatial turn* (Jacob, 2014 : 43-57).

2 La géocritique – le courant critique initié par Bertrand Westphal – a joué un rôle pionnier dans l'intérêt contemporain porté par les études littéraires à l'espace. Dans l'entretien accordé

(ce que pourrait suggérer la rhétorique des *tournants* qui se multiplient dans les sciences humaines et sociales depuis la deuxième moitié du xx^e siècle), ce *spatial turn* s'inscrit au contraire dans des évolutions en profondeur tant des sociétés que des cadres de la production scientifique.

En effet, ce terme de *tournant spatial* sert à qualifier d'une part l'attention nouvelle portée par les SHS en général aux conditions spatiales des processus culturels, sociaux et historiques dans le double contexte de la mondialisation comme échelle (Caillé et Dufoix, 2013) et de l'essor des technologies du numérique comme son outil, et indique d'autre part un saut qualitatif de la recherche. L'espace est alors considéré comme le critère d'un changement de paradigme scientifique, signe à la fois de l'acceptation des limites de l'historicisme hérité du xix^e siècle et de la prise en charge de la postmodernité (Anderson, 2010 ; Staszak et Dargnell, 2006). Le tournant spatial modifie autant notre vision du monde, qu'il transforme en profondeur le partage des connaissances hérité des Lumières. La Seconde Guerre mondiale d'une part et la fin de la Guerre froide d'autre part marquent non seulement le déclin de l'idée de progrès et plus globalement du projet émancipateur des Lumières, mais aussi la fin du primat de l'histoire et du récit historique comme mouvement explicatif des sociétés. La chute du Mur de Berlin annonce la « fin de l'histoire » (Fukuyama, 1992) et, alors que les sociétés sont travaillées par une accélération des mouvements d'intégration à toutes les échelles (Rosa, 2012), d'autres approches sont mises en œuvre pour comprendre les sociétés et les enjeux qui les traversent. Ce que l'on nomme « déclin de l'histoire » – qui invitait à replacer sur la même flèche du temps les sociétés et ce faisant à les rapporter les unes aux autres – encouragerait alors à penser l'irréductibilité des cultures : le temps n'est dès lors plus la seule catégorie explicative, et l'espace est désormais convoqué pour penser, à toutes les échelles, les lignes de contact et de fracture du monde contemporain.

Bien plus, le terme de *tournant spatial* vient donc définir et qualifier rétrospectivement une évolution – le recours à la référence spatiale comme levier heuristique (Paquot et Younès, 2009) – qui se déploie dans la pensée francophone dès les années 1960 et 1970. L'espace n'est certes pas un objet à questionner – la philosophie peut s'appuyer sur le capital qu'elle a accumulé (Paquot et Younès, 2012) – mais, sans chercher à le théoriser, de nombreux philosophes ont en effet mobilisé l'espace pour formaliser leur pensée, qu'il s'agisse de Deleuze dont le cœur de la pensée est commandé à la fois par le couple déterritorialisation / reterritorialisation et par les agencements topologiques du rhizome (Antonioli, 2004), de Foucault qui mobilise l'espace pour cartographier le pouvoir (Crampton et Elden, 2007) ou encore de Lefebvre qui s'intéresse à la « production de l'espace » (Lefebvre, 1974). Ce regain d'intérêt pour l'espace, caractéristique de la *French theory* (Cusset, 2003), s'explique en grande partie par le retentissement du structuralisme (Dosse, 1991 et 1992) qui, d'une part, prône une démarche anhistorique – ce qui encourage subséquentement l'approche spatiale – et d'autre part promeut l'unité des sciences humaines et sociales, ce qui

par Bertrand Westphal dans ce numéro, il revient autant sur son parcours intellectuel qui l'a conduit à s'intéresser à l'espace qu'à la genèse de cette géocritique.

favorise la circulation des concepts, des approches et des outils : la philosophie, qui était avec la linguistique et l'anthropologie l'une des disciplines phares du mouvement, essaime donc ses référents et ses approches dans l'ensemble du champ.

Le tournant spatial apparaît donc comme l'un des ultimes avatars du *linguistic turn* (Rorty, 1968) qui a placé l'étude du langage et des discours au cœur du travail scientifique. Cette importance nouvelle concédée au langage se traduit par un intérêt pour le texte et la textualité, dans l'essor de la nouvelle critique (Viala, 2004 ; Ribard, 2004 ; Jarrety, 2016). L'ambition de ce numéro de *Savoirs en prisme* est donc de questionner ce que l'espace peut apporter à la compréhension du texte en ouvrant un champ de réflexion pluridisciplinaire (conforme à l'esprit de la revue). L'hypothèse principale proposée aux auteurs était de mobiliser l'espace pour rendre compte du fonctionnement même du médium textuel, et notamment de questionner un régime poétique qui s'inscrirait dans les liens entre spatialité et textualité : l'espace devient ainsi une catégorie d'analyse à part entière pour explorer le fonctionnement du texte et plus généralement des pratiques discursives, sous un angle épistémologique (comment l'espace peut-il devenir une catégorie d'analyse et que fait cette nouvelle catégorie à l'étude des textes ?), théorique (comment peut-on spatialiser la lecture et l'analyse des textes littéraires ?) mais aussi méthodologique (quels transferts interdisciplinaires sont suscités par cette nouvelle approche ?). Le grand nombre de textes reçus, venus de différentes disciplines montre bien à la fois l'intérêt pour ces approches renouvelées mais aussi la diversité des objets et des méthodes pour penser l'articulation entre textualité et spatialité. Les textes assemblés ici, qui sont précédés d'un entretien avec Bertrand WESTPHAL, témoignent donc de la fécondité de ces questionnements et ouvrent chacun des programmes de recherche.

La première section de ce numéro s'intéresse à deux formes d'itinéraire pour lesquelles l'appréhension de la spatialité se meut en une pratique herméneutique. En s'intéressant aux œuvres de Balzac, de Walter Benjamin et de Yannick Haenel, Anne-Laure RIGEADE non seulement souligne l'importance du déchiffrement dans l'activité du flâneur, mais elle étudie également les modalités selon lesquelles sa réévaluation par Benjamin déplace cette question du déchiffrement de la ville à celui des textes sur la ville, ce qu'elle montre notamment dans deux textes de Haenel. Cette approche lui permet ainsi d'explorer le paradoxe selon lequel ce « n'est plus le réel qui déclenche l'écriture de son déchiffrement, mais le récit qui transforme l'espace social ». Dominique MEYER-BOLZINGER propose, quant à elle, un parcours du récit d'enquête – configuré comme espace clos – à travers quatre figures littéraires bien connues (Sherlock Holmes, Hercule Poirot, le commissaire Maigret et le commissaire Adamsberg) et analyse le fonctionnement du genre « à partir des configurations spatiales qui structurent son imaginaire, la scène et la piste », entreprise qui suppose une prise en compte de sa dimension métanarrative.

Une autre pratique spatiale des textualités est le recours aux cartes. Juliette Morel revient sur les travaux de théoriciens qui mobilisent la notion de

spatialité (Butor, Ricoeur, Genette ou Glissant) afin de penser la textualité et la narration. L'exploration de récits des ^{xx}^e et ^{xxi}^e siècles (Kateb Yacine, Rachid Boudjedra, Italo Calvino, Georges Perec, Julio Cortazar, Michel Butor) lui permet notamment de montrer « la potentialité de spatialisation liée à la fragmentation du texte ». Son approche transdisciplinaire invite en outre « la critique littéraire à se tourner vers les méthodes des sciences de l'espace – de la géographie notamment – pour étudier non plus seulement l'espace-objet des œuvres littéraires, mais l'espace textuel en tant que tel ». Dans son étude de Thoreau nourrie de travaux théoriques récents en géographie et en littérature, Julien NÈGRE n'envisage pas la cartographie comme « un instrument impérialiste d'appropriation auquel le travail d'écriture viendrait nécessairement s'opposer », mais montre comment l'écrivain américain, en faisant apparaître ce que les cartes ne figurent pas, « fait émerger une autre carte, celle de ce que Thoreau appelle « les lieux négligés » ». Ce sont ces blancs de la carte qu'Aurore CLAVIER entend également explorer dans sa lecture de *Paterson*, long poème moderniste de William Carlos Williams qui met en mots un espace urbain interstitiel et résiste à toute approche strictement linéaire : « de territoire cartographié qu'il paraissait, se pliant à l'illusion de la transparence, l'espace est devenu vide, blanc, hiatus rivé entre les plans discordants du réel et de sa représentation ». L'auteure s'intéresse notamment aux stratégies langagières qui « *espaçent* » le poème « pour mieux le vider » ainsi qu'à la tension constante entre l'espace et sa représentation – écart dans lequel s'engouffre l'écriture poétique.

La troisième partie de ce dossier envisage les liens que les humains tissent avec leur environnement. C'est à leur inscription dans la nature – notamment l'impact des aléas climatiques sur les communautés humaines – que Martine TABEAUD et Alexis METZGER consacrent leur lecture écocritique des romans de John Steinbeck. Si cette relation est placée sous le signe de l'ambivalence et oscille entre résistance et communion, « la place des éléments météorologiques, dont le vent, permet une lecture holistique de [l']œuvre » du romancier. Un autre type d'espace mettant en jeu le rapport des êtres humains à leur environnement est celui de l'architecture. Jordana MAISIAN propose une approche transdisciplinaire, à la croisée des concepts de la recherche architecturale et de l'étude littéraire afin d'éclairer les œuvres d'Alejo Carpentier et de Julio Cortazar. Elle ouvre notamment un dialogue entre les deux auteurs et les Avant-gardes des années 1920 et 1930 et éclaire « les échanges que leurs textes instaurent avec un *ailleurs* commun » ainsi que le désir des deux auteurs « de dépasser la représentation comme catégorie esthétique ».

Cette question soulève d'ailleurs celle de la construction des espaces dans et par les textes, qui constitue le cœur de la quatrième partie du numéro. L'article d'Isabelle BOOF-VERMESSE offre une lecture du roman procédural de China Miéville, *The City and the City*, fondée sur les catégories de l'espace définies par Henri Lefebvre. Dans ce récit où cohabitent deux cités fictionnelles, l'écrivain met à nu la « triplicité » de l'espace et « permet aux catégories abstraites de *La Production du texte* d'être incarnées et actualisées ». L'analyse de la pièce d'Anthony Neilson, *The Wonderful World of Dissocia* (2004) par

Diane GAGNERET s'appuie, quant à elle, sur les travaux de Michel Foucault, Gilles Deleuze et Félix Guattari. Son article met au jour les stratégies hétérotopiques mises en place par le dramaturge afin de mettre la folie en mots et en espace, stratégies qui ouvrent dans le même mouvement un espace d'innovation pour la création dramaturgique. Le troisième article de cette section s'intéresse au concept de *chôra*. Celui-ci se situe dans l'écart entre le monde de l'Idée et sa forme matérielle et « signifie en grec à la fois terrain, territoire, pays, paysage, contrée, ainsi que matrice, mère, et nourrice, mais que la tradition philosophique traduit le plus souvent en effet par "lieu" ou "espace" ». Jeffrey PETERS montre que cette notion aux contours flous explorée dans le *Timée* permet de repenser la création poétique ainsi que les liens entre spatialité et textualité.

Ces liens soulèvent enfin la question de la matérialité textuelle, qui fait l'objet de la dernière section du numéro. Guillaume DEVENEY développe une approche de la textualité musicale à la croisée des nouvelles textualités musicales et de la théorie littéraire (notamment Barthes) afin de repenser la textualité et les espaces d'inscription du sens dans les musiques actuelles amplifiées. Loin de se limiter à la partition, ces derniers relèvent de ce que l'on pourrait nommer un « complexe auctorial » et mettent en jeu des textualités d'avant-représentation ainsi que des textualités scéniques et numériques. La lecture par Gaëlle DEBEAUX de *House of Leaves* (2000), roman composé par Mark Z. Danielewski, et de *Luminous Airplanes* (2012), hypertexte de Paul La Farge, permet d'envisager ces deux œuvres « non-linéaires » comme des espaces textuels multiples – des textes qui « s'incarne[nt] dans un espace ». Cet article envisage les modes selon lesquels il est possible d'appréhender ces différentes spatialités et propose des outils méthodologiques (notamment la stéréométrie littéraire) afin de mettre au jour le texte et sa lecture comme espace. Atsushi KUMAKI envisage un autre aspect de la matérialité textuelle à travers une analyse de la poésie action de Bernard Heidsieck et notamment le décalage que la pratique du poète opère entre le texte et la voix ainsi que son désir de faire sortir le poème de l'espace de la page afin de le transférer à un autre espace, celui de la société. Enfin, Stéphane VANDERHAEGHE propose une exploration de la fiction américaine contemporaine dans sa dimension expérimentale. À partir des travaux de Giorgio Agamben sur le contemporain, l'auteur explore les agencements auxquels ces écritures ouvrent la page et considère que « c'est peut-être davantage dans ses propres découpages, ses cassures, sa mise hors-circuit, que l'espace textuel contemporain se laisse dorénavant appréhender – effleurer, toucher, parcourir ».

Œuvres citées

- ANDERSON, Perry, *Les Origines de la postmodernité*, Paris, Les prairies ordinaires, 2010.
 ANTONIOLI, Manola, *Géophilosophie de Deleuze et Guattari*, Paris, L'Harmattan, 2004.
 CAILLÉ, Alain, DUFOIX, Stéphane, dir., *Le Tournant global des sciences sociales*, Paris, La Découverte, 2013.

- CRAMPTON, Jeremy W., ELDEN, Stuart, dir., *Space, Knowledge and Power : Foucault and Geography*, Aldershot, Ashgate, 2007.
- CUSSET, François, *French theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Paris, La Découverte, 2003.
- DOSSE, François, *Histoire du structuralisme. Tome 1 : le champ du signe (1945-1966)*, Paris, La Découverte, 1991.
- DOSSE, François, *Histoire du structuralisme. Tome 2 : le chant du cygne (1967 à nos jours)*. Paris, La Découverte, 1992.
- FUKUYAMA, Francis, *The End of History and the Last Man*, New York : Free press, 1992.
- JACOB, Christian, *Qu'est-ce qu'un lieu de savoir ?*, Marseille, OpenEdition Press, 2014.
- JARRETY, Michel, *La Critique littéraire en France : histoire et méthodes (1800-2000)*, Malakoff, Armand Colin, 2016.
- LEFEBVRE, Henri, *La Production de l'espace*, Paris, Éditions Anthropos, 1974.
- LÉVY, Jacques, *Le Tournant géographique. Penser l'espace pour lire le monde*, Paris, Belin, 1999.
- LÖW, Martina, *Sociologie de l'espace*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2015.
- PAQUOT, Thierry, YOUNÈS, Chris, dir., *Le territoire des philosophes. Lieu et espace dans la pensée au XX^e siècle*, Paris, La Découverte, 2009.
- PAQUOT, Thierry, YOUNÈS, Chris, dir., *Espace et lieu dans la pensée occidentale. De Platon à Nietzsche*, Paris, La Découverte, 2012.
- RIBARD, Dinah, « Textualité », in ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, VIALA, Alain, *Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2004, p. 608.
- RORTY, Richard, dir., *The Linguistic Turn. Recent Essays in Philosophical Method*. Chicago, University of Chicago Press, 1968.
- ROSA, Hartmut, *Aliénation et accélération. Vers une théorie critique de la modernité tardive*, Paris, La Découverte, 2012.
- SOJA, Edward W., *Postmodern Geographies. The reassertion of Space in Critical Social Theory*, Londres, Verso, 1989.
- STASZAK, Jean-François, DARGNELL, Regna, « Postmodernisme et sciences humaines », in MESURE, Sylvie, SAVIDAN, Patrick, *Le Dictionnaire des sciences humaines*, Paris, PUF, 2006, p. 889-894.
- TORRE, Angelo, « Un "tournant spatial" en histoire ? », *Annales. Histoire, Sciences sociales*, 5, 2008, p. 1127-1144.
- VIALA, Alain, « Texte », in ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, VIALA, Alain, *Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2004, p. 606-607.
- WESTPHAL, Bertrand, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Éditions de Minuit, 2007.

« Entretien »

Bertrand Westphal

Bertrand Westphal

Yann Calbérac
Université de Reims Champagne-Ardenne
EA 2076 Habiter
yann.calberac@univ-reims.fr

Ronan Ludot-Vlasak
Université de Lille
EA 4074 Centre d'Études en Civilisations, Langues et Lettres Étrangères
ronan.ludot-vlasak@univ-lille.fr

La géocritique – le courant critique initié par Bertrand Westphal – a joué un rôle pionnier dans l'intérêt contemporain porté par les études littéraires à l'espace. Dans l'entretien accordé par Bertrand Westphal dans ce numéro, il revient autant sur son parcours intellectuel qui l'a conduit à s'intéresser à l'espace qu'à la genèse de cette géocritique.



YC & RLV : Comment êtes-vous arrivé dans votre parcours académique et intellectuel à explorer les questions spatiales et géographiques ?

BW : Lorsque l'on évoque un parcours, c'est souvent dans l'acception spatiale qu'il faut entendre le terme. Marthe Robert invoquait naguère le « roman des origines » pour expliquer les « origines du roman », à un moment où l'on appréciait de mettre en relation littérature et psychanalyse. On pourrait aussi parler d'une « cartographie personnelle », qui explicite la trajectoire qui nous aide à franchir l'étendue de temps que nous habitons. Que ce soit à l'aide d'un « roman » ou d'une « carte » ou d'un « atlas », on aligne des mots, on se raconte. Il n'y a là aucun déterminisme, mais plutôt un récit qui se déploie en tâtonnant

sur une surface incommensurable. Notre vie, le monde, les hiatus... Chacun s'efforce de collecter les éléments qui font ou feraient en sorte qu'il a emprunté un itinéraire plutôt qu'un autre, mais les circonstances sont souvent maîtresses. Il arrive que le choix soit limité. Tous les chemins ne se ressemblent pas.

L'universitaire que je suis n'échappe pas à la règle, quand bien même mon expérience a été plutôt commode. Lorsqu'on naît aux abords d'une frontière, dans mon cas celle qui sépare – ou unit – la France et l'Allemagne, l'Alsace et le Bade-Wurtemberg, et qu'on grandit dans une atmosphère feutrée où plusieurs langues et patois se côtoient et s'entremêlent, on prend très vite conscience de la relativité des clôtures géographiques et de la richesse des intersections. Il est vrai que cette frontière-là se matérialise par un pont que l'on traverse à pied, et non par un mur d'eau quasiment insurmontable. On s'aperçoit aussi que les géographies sont lestées d'une série de pesanteurs auxquelles il convient d'échapper, lorsqu'on en a le loisir. En ce qui me concerne, j'ai pu m'ouvrir sur un nouvel horizon, la Suède, par le truchement d'un cours de langue imparté par un lycée strasbourgeois. À l'époque, j'avais seize ans ; le sport me passionnait ; Björn Borg était mon idole. Si ce joueur de tennis avait été hongrois ou malgache, j'aurais sans doute appris l'une de ces deux langues, car elles aussi figuraient au programme du lycée. Le hasard, disais-je... À partir de la Suède, un pays pour lequel mon intérêt a progressivement décliné, comme la carrière de Björn Borg, vite remplacé par Mats Wilander, je me suis intéressé à l'Italie et, de là, à l'aire méditerranéenne. Très tôt, je me suis retrouvé ballotté entre est et ouest, entre nord et sud dans ce qui était encore une Europe coupée en deux. Il était logique que je m'engouffre dans la voie du comparatisme littéraire et que les questions de représentation des lieux attisent ma curiosité.

YC & RLV : Une première forme de questionnement serait de savoir par quels biais un chercheur en littérature s'empare d'outils relatifs à la spatialité issus d'autres champs académiques...

BW : Il y a plusieurs manières de s'emparer des outils dont on a besoin. On construit des châteaux de sable sur une plage et on s'aperçoit qu'il existe des pelles. On évoque les châteaux de sable et on s'aperçoit qu'il existe quelque chose qui s'appelle « prose ». On réfléchit à la prose et on apprend qu'il existe des théories. Quelque part, nous commençons tous par être Monsieur Jourdain. Le bourgeois gentilhomme était un fat, comme on disait du temps de Molière, mais sa stupeur avait quelque chose de profondément humain. Nous faisons tous de la prose sans le savoir jusqu'à ce que surgisse un maître de philosophie qui nous explique ce que nous sommes en train de faire. Pour ma part, j'ai pénétré dans le domaine des études de spatialité comme M. Jourdain dans celui de la prose : sans le savoir. C'est à l'occasion du congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, organisé à Strasbourg, en juin 1992, que j'ai parlé pour la première fois en public. J'étais noué à ma chaise ! Compte tenu de la thématique et du fait que je vivais en Italie, mon attention s'était reportée sur Trieste, ville frontière par excellence, ville littéraire d'exception, contraire-

ment à Strasbourg. Comment la capitale alsacienne, qui repose sur une histoire séculaire dont Trieste est largement dépourvue, a-t-elle eu si peu d'impact en littérature ? Cela ne laissera jamais de m'étonner. Il faut remonter à la période humaniste, à Sebastian Brant, à Johann Fischart, ou à un séjour romantique de Goethe, pour que le nom de Strasbourg apparaisse... Le cinéma n'est guère plus prolixe... Enfin bref...

Après Trieste, j'avais entamé d'autres études de représentation urbaine. Il y a eu Lisbonne, Barcelone et, comme par un fait exprès, Strasbourg. Le sujet me passionnait, j'avais le temps de lire. Découvrir des œuvres à travers les lieux qu'elles actuaient était très plaisant. Google ne mâchait pas encore le travail. Les moteurs de recherche étaient rudimentaires. Il fallait glaner l'information là où elle se trouvait, quelquefois au petit bonheur la chance... Peu à peu, je me suis rendu compte que mon orientation était méditerranéenne. À l'étude sur Barcelone s'étaient ajoutées des études sur Tunis, Tanger, Alexandrie, Haïfa, Beyrouth, Istanbul, et l'Albanie, mais aussi sur des îles comme Chypre, la Sardaigne ou la Crète, ou encore les îles dalmates et, même si elles n'étaient pas méditerranéennes, les Canaries. C'est à partir de là que j'ai été amené à me poser la question d'une méthode. La préparation de l'habilitation à diriger des recherches aura été déterminante, car elle comporte une synthèse méthodologique des travaux effectués. C'est en rédigeant ce document que j'ai réfléchi à ma démarche. L'imagologie livrait de précieux outils, mais se révélait insuffisante. Elle privilégie le point de vue du voyageur et met l'accent sur l'altérité irréductible de l'autre. Or, dans mes diverses études, trois séries de points de vue s'entrecroisaient : celui de l'autochtone, celui du visiteur, mais aussi celui qui anime le tiers-espace, sans doute le plus fécond des trois. Cette multifocalisation permet une meilleure prise en compte des stéréotypes et des manifestations d'ethnocentrisme. Par ailleurs, je m'intéressais à la réalité, au hors-texte, ce qui n'était pas nécessairement le cas des autres approches littéraires de la spatialité, imprégnées de structuralisme, en France, surtout. Enfin il m'avait paru que les représentations spatiales étaient foncièrement mobiles. La lecture de Deleuze et de Guattari a constitué un tournant. Leur concept de déterritorialisation/reterritorialisation souligne l'impossible stabilité du territoire. Deleuze en « maître de philosophie », autrement fiable que l'original moliéresque ; un premier excursus interdisciplinaire... Très vite, il y en a eu d'autres, en particulier du côté de la géographie.

**YC & RLV : Comment vous êtes-vous formé à ces champs académiques ?
Quels auteurs vous ont influencé : des philosophes ? des géographes ?
d'autres ? des auteurs francophones ? anglophones ?**

BW : Il y a eu Deleuze, disais-je. Avant lui, il y a eu des Italiens. Umberto Eco, certes, mais aussi Claudio Magris et Massimo Cacciari. Ce dernier effectuait le lien entre géographie et philosophie, comme Deleuze l'avait fait avant lui, mais en appliquant la « géo-philosophie » à l'Europe. Logiquement, cela avait donné *Geo-filosofia dell'Europa* en 1994 et *L'arcipelago* en 1997, qui ne

me paraît pas entretenir de lien direct avec la poétique d'un Edouard Glissant, quoique le titre le laisse penser. Contrairement à *L'arcipelago, Geo-filosofia dell'Europa* a été traduit en français aux éditions de l'Eclat en 1996 sous le titre *Déclinaisons de l'Europe* – ce qui, me semble-t-il, renvoie moins à Deleuze qu'à Spengler, un de ces paradoxes dont le monde de l'édition est friand ! Il est vrai que l'escamotage des références deleuziennes est fréquent en France.

Cacciari se livre à une réflexion stimulante sur la construction philosophique des identités européennes à partir de l'ancienne Grèce et sur les limites que comporte cette filiation fantasmée, sur le caractère adversatif de toute construction identitaire. Cependant, en ce qui me concerne, le grand nom reste celui de Claudio Magris et son chef-d'œuvre est *Danube*, qui, au moment de sa publication en Italie, en 1986, chez Adelphi (comme les livres de Cacciari ensuite) a levé un écho extraordinaire. On peut donc parler de culture, de littérature et de géographie – danubienne, ici – tout en intéressant des dizaines de milliers de lectrices et de lecteurs ! J'ignore à quoi ressemblait la prose de M. Jourdain. Miséricordieux, Molière la passe sous silence. Celle de Claudio Magris est exceptionnelle. Il faut imaginer ce voyage culturel à travers le bassin du Danube, aussi bien qu'à travers le paysage désolé de la prose structuraliste des années quatre-vingts. Il est vrai qu'en Italie Umberto Eco avait tracé la voie. On se souvient qu'en 1980 il avait publié un roman qui prouvait que lui aussi savait faire de la prose, et plutôt bien !

Il arrive que mes lectures soient déterminées par les endroits où je me trouve – et je bouge beaucoup ! Les prémisses de la géocritique sont essentiellement fondées sur des essais italiens et francophones. Il y a eu des apports anglophones, aussi, et quelques lectures fondatrices : Bakhtine, mais aussi Perec et Roubaud, romanciers de l'espace... et tant d'autres... Le deuxième gros bloc de lectures remonte au printemps 2005. Lors d'un semestre sabbatique à Lubbock, dans le West Texas, j'ai pu lire de nombreux auteurs liés pour une part aux *postcolonial studies* et pour une autre part à la géographie culturelle étatsunienne et canadienne. Leurs essais, peu connus en France, surtout en 2005, m'auront été d'un soutien considérable. Ils apportaient une sorte de substrat minoritaire à la géocritique. L'essai de 2007, publié chez Minuit, en témoigne, je crois.

En somme, c'est par le déplacement à travers une géographie concrète et diverses disciplines que j'ai pu rassembler les éléments constitutifs de la géocritique. Il s'agissait tout bonnement de collecter des informations, des *inputs*. Pour peu qu'il y ait une approche géocritique, celle-ci se déploie à l'intersection de courants minoritaires. Il convient de rendre hommage au périphérique, au décentré. Je crois qu'une recherche qui valorise le fortuit, l'erratique, le tâtonnant mérite sa place dans le panorama si mouvant qui caractérise notre époque. Personnellement, je me méfie des vérités assénées, des déclarations fracassantes, des assertions présumées définitives. Elles m'effraient. Kurt Vonnegut, grand écrivain états-unien a écrit qu'il vouait un culte à *Our Lady of Astonishment*, « Notre-Dame de l'Étonnement », et que telle était sa seule religion. J'aime assez cette idée de cultiver l'étonnement. Elle suppose l'humilité et la naïveté, l'une n'allant pas sans l'autre.

YC & RLV : Nous souhaiterions également aborder la question de la métaphore spatiale. Quels usages un chercheur en géocritique peut-il faire de l'espace ? Dans quelle mesure ces pratiques relèvent-elles ou non d'un usage métaphorique ?

BW : Très bonne question qui, en fait, est double : qu'entend-on par métaphore, pour le moins dans ce contexte ? et quelle est la nature de l'espace auquel on s'intéresse en littérature ? Sur ce dernier point, les réponses sont potentiellement multiples. Pour ma part, je m'abstiens de compartimenter les manières d'approcher les espaces. La littérature et ce que j'ai appelé les « arts mimétiques » posent une relation à l'espace qui est médiée par une représentation. Il en va de même pour la géographie, par exemple. L'espace existe toujours à travers le filtre de la représentation, qu'elle soit littéraire, géographique, topologique, etc. Disons que dans le domaine littéraire (ou cinématographique, etc.), la représentation est envisagée en tant que telle et que c'est elle qui fait l'objet de l'examen le plus attentif. En géographie, c'est davantage le référent qui est valorisé. Mais que l'on aborde la question du référent ou de celle de la représentation, c'est toujours de l'espace qu'il est question – au premier degré, au second degré, au *nième* degré. Dès lors, on peut admettre que la métaphore est l'une des modalités du travail de représentation qui pointe le plus explicitement la fictionnalité du médium. Elle est le propre de la littérature, art du « comme si » qui conduit « un peu plus loin » que le référent (la méta-phore).

Se greffe là-dessus le très classique questionnement sur les frontières supposées entre le réel et la fiction. Selon une doxa bien établie, la géographie privilégierait le réel là où la littérature se déploierait dans le champ de la fiction. Voilà qui a le mérite d'être clair et net. Un peu trop ? Dans l'essai de 2007, placé dans le sillage de recherches entamées dès les années 1990, la géocritique se situait dans un contexte de pensée faible, au sens où l'entend Gianni Vattimo, autre penseur italien que j'aurais dû mentionner tout à l'heure – une pensée faible qui s'écarterait de la pensée forte d'un Nietzsche, toujours dans la perspective de Vattimo. Il me semble que dans un tel contexte, fortement marqué par le postmodernisme, la littérature peut apporter son écot à la construction d'un discours sur le monde. Lorsque l'euclydien entre dans le non-euclydien, la ligne droite se déconstruit – et c'est là que les arts montent en puissance dans leur rapport au référent. Ils sont à même de rendre compte d'une vision plus complexe de notre environnement, moins linéaire justement. Par conséquent, on sera davantage enclin à les prendre au sérieux, à considérer la dimension sociétale de la littérature. Il n'y a là rien de bien nouveau. C'est le positivisme qui a réduit la littérature à un rôle subalterne et qui l'a remise à distance du référent – un fossé que le structuralisme a contribué à creuser un peu plus, dans une logique quasi-paroxydique. Aujourd'hui, alors que le postmodernisme a peut-être cédé sa place à une forme de posthumanisme qui reste à définir, les arts ont davantage à dire sur le monde, tant le discours social est prégnant. Et n'oublions pas que ce discours s'inscrit dans l'espace en permanence, alors que toutes nos sociétés sont entrées dans une ère foncièrement diasporique.

YC & RLV : Quelle place prend la distinction entre espace et carte ainsi que l'usage possible des outils issus de la cartographie dans l'analyse géocritique ?

18 | **BW** : À vrai dire, je ne recours pas si souvent aux outils de la cartographie, au sens « scientifique » du terme, si ce n'est pour évoquer des cartographes qui exposent les limites du nombrilisme culturel, comme John Brian Harley, Arno Peters ou Samuel Y. Edgerton, qui a parlé d'un « complexe d'omphalos ». Là encore, la cartographie instaure un discours sur le monde qui entretient une sorte de relation avec la littérature. En tout cas, elle propose un récit visuel, et textuel. Du reste, la carte fait depuis longtemps bon ménage avec la littérature. Sans remonter à la carte de Tendre, on citerait volontiers Robert Louis Stevenson, Lewis Carroll et Jorge Luis Borges au passage. Ou encore la cartographie alternative d'un J.R.R. Tolkien. Toutes ces illustrations sont connues. Evidemment, il m'est arrivé de les mentionner, surtout l'initiative du Collège de Cartographes imaginée par Borges, la carte idéale 1 sur 1... qui est en même temps fatale. La carte traduit à la perfection le passage de l'espace au lieu. Elle indique les procédés par lesquels ce qui est ouvert se referme à l'aide d'une symbolique abstraite dont les effets sont concrets. Une toponymie qui est le signe d'une prise de possession. Le tracé de lignes censées devenir des repoussoirs pour tout ce qui leur est extérieur. Les instruments d'une orientation qui transforment l'espace libre en un lieu familier, et donc sous contrôle, autrement dit le territoire, dont Deleuze et Guattari ont si brillamment rendu compte. En somme, l'examen d'une carte correspond à l'interprétation des processus d'appropriation et de recentrement auxquels se livre une culture donnée. Quelqu'un disait – c'était Alexander Pope – qu'il n'est pas deux montres qui donnent la même heure, mais que chacun s'obstine à se fier à la sienne. Il en va exactement de même pour les cartes. La mise en parallèle de deux mappemondes apporte une leçon sur la relativité du point de vue et sur l'outrecuidance du point de vue qui se veut hégémonique.

Mais, en fin de compte, c'est le monde des arts visuels qui me paraît le plus stimulant, en ce moment. La carte est devenue un motif dominant pour les plasticiens de l'extrême contemporain. Il est des centaines et même des milliers d'œuvres d'art qui proposent des variations autour du thème cartographique. La métaphore est vive, comme aurait dit Ricoeur. Elle frappe l'œil. Le monde est décliné selon une infinité de modèles qui cessent par conséquent d'être des modèles : le travail de représentation devient manifeste, pour ne pas dire proliférant. Dans *La Cage des méridiens*, j'ai failli abandonner l'analyse du phénomène littéraire. Dans le dernier chapitre de l'essai, les cartes artistiques m'avaient littéralement absorbé ! Elles appellent le récit. Elles sont pure stimulation. *Atlas portatil de América Latina* (2012) de Graciela Speranza, qui mêle analyse littéraire et iconologique, et plusieurs cartes artistiques de Brigitte Williams, une plasticienne britannique, ont constitué pour moi d'authentiques sources d'inspiration.

YC & RLV : Quel regard portez-vous sur les différents travaux qui sont actuellement menés, en dehors des études littéraires, sur l'espace dans les autres disciplines ?

BW : Un tournant spatial s'est produit au cours des années quatre-vingt-dix. Il a entraîné dans son sillage une multitude d'approches consacrées à la question de l'espace, aussi bien en littérature, qu'en géographie, et que dans d'autres champs épistémologiques. La spatialité a été haussée au niveau de la temporalité dans la hiérarchie de ce qui méritait d'être étudié – cela n'était jamais arrivé, en tout cas en Europe. Le tournant spatial n'était pas une affaire de littéraires. Il a pris une indéniable dimension interdisciplinaire. Il a d'ailleurs été annoncé à la fois par Edward Soja, géographe culturel, spécialiste de la ville postmoderne (Los Angeles, en particulier) et par Fredric Jameson, un théoricien de la littérature très ouvert sur la philosophie et, lui aussi, sur le postmoderne, qui appert décidément comme le maître mot. Il est vrai qu'à partir du moment où, dans une perspective postmoderne, la ligne du temps se délite pour faire surface et que le présent s'en trouve privilégié, l'espace gagne à son tour en importance. En tout état de cause, la métaphore de la surface est spatiale.

Dans ce contexte, la géographie a souvent pris un virage culturel, voire résolument littéraire, dans les pays anglophones puis en France ou en français. Je songe notamment aux travaux de Marc Brosseau, membre du département de géographie de l'Université d'Ottawa, qui avait écrit *Des romans-géographes* (1996). À la même époque, sur le versant littéraire, il y avait l'imagologie, qui s'intéressait toutefois moins à l'espace qu'au regard porté par tel écrivain voyageur sur des espaces autres, exotiques. Les travaux de Jean-Marc Moura ont beaucoup fait évoluer cette approche. Il y avait aussi la géopoétique, développée à l'origine – dès la fin des années 1970 – par le poète Kenneth White. Celle-ci se situait au carrefour de la littérature et d'une *world philosophy* prêtant une attention spéciale à la biosphère. Plusieurs éléments communs à d'autres approches spatiales ont été dégagés par la géopoétique, qui ne les a pas toujours exploités avec la rigueur suffisante. Du côté de la philosophie, il y avait la géophilosophie, amorcée par Deleuze et Guattari, et qui a connu des prolongements que j'ai cités, notamment chez Cacciari et chez d'autres Italiens.

En définitive, le préfixe *géo* a connu de fort nombreuses déclinaisons : *géohistoire* (Braudel), *géosymbolique* (Pageaux) aussi, et, bien entendu, *géocritique*. *Géo*, ce n'est pas seulement l'espace, c'est aussi et surtout Gaïa la terre, la planète. Toute cette floraison théorique exprimait aussi le besoin de faire passer l'analyse du phénomène culturel et littéraire à une dimension macroscopique, idéalement planétaire (ou globale). C'est ce que traduisent actuellement toutes les études situées du côté de la *World Literature* et des *Planetary Studies*, où l'intersection avec les *Postcolonial Studies* et la géocritique est féconde. La liste est longue, mais elle ne s'arrête pas là. Parmi les approches consacrées à l'espace, je relève notamment l'écocritique qui a été élaborée en Amérique du Nord, au Canada et aux États-Unis, et qui, avec un retard certain, a fini par s'implanter en France. Le souci environnemental, qui anime la recherche écocritique, anime

bien entendu l'ensemble des travaux consacrés aux espaces, de nos jours. Le préfixe *éco* a essaimé lui aussi. On songe à l'*écosymbolique* ou à l'*écophilosophie* imaginée par Guattari. On finira par avoir à dresser un dictionnaire !

YC & RLV : Qu'en est-il de la réception de la géocritique, en France comme à l'étranger, dans les études littéraires comme au-delà ? Comment jugez-vous cette réception ? Comment expliquez-vous ce succès ? Est-ce dû, à votre avis, au fait que la géocritique s'appuie souvent sur un cadre théorique anglophone ?

20

BW : La géocritique est entrée en scène timidement à l'occasion d'un colloque organisé à Limoges en 1999, dont les actes ont été publiés aux Presses Universitaires locales en 2000. Elle s'est affirmée de manière très progressive. Je pense que la traduction de *La Géocritique* en anglais a aidé à la diffusion de l'approche, comme d'ailleurs la traduction italienne de 2009 – les universités italiennes ayant été les plus réceptives, au départ. La parution de *La Cage des méridiens*, un essai qui a été lauréat du prix Paris-Liège en septembre 2017, a contribué à accélérer le processus, notamment en direction de la *world literature*, qui, avec toutes ses contradictions, a le vent en poupe dans le domaine comparatiste de langue anglaise. À l'heure actuelle, la géocritique est très présente dans plusieurs parties du monde. Les livres sont en cours de traduction en Chine ; les universités latino-américaines sont intéressées, de même que les universités africaines, surtout francophones. Aux États-Unis, la *American Book Review* a consacré un numéro spécial au *geocriticism* en 2016. Bref, il y a du mouvement. En France aussi, l'approche connaît un certain succès, surtout depuis quelques années. Cela me fait évidemment très plaisir. C'était tout de même inattendu !

Les sources de satisfaction sont diverses. Je ne vais pas développer trop, mais disons que le fait que la géocritique soit désormais utilisée sans que mon nom y soit forcément associé me paraît être le signe certain qu'elle gagne du terrain, tant sur le plan international que sur le plan interdisciplinaire. Ce n'est plus la géocritique d'untel, mais la géocritique tout court. C'est beaucoup mieux ainsi. Parmi les sources de satisfaction, il y a aussi le constat que la géocritique intéresse une jeune génération de chercheurs et de chercheuses, notamment en France, là encore aussi bien dans le domaine littéraire qu'au-delà. Et puis, bien sûr, je me réjouis que l'approche trouve des applications dans les pays de l'hémisphère sud, hors de ce que l'on a coutume de qualifier d'*Occident* sans trop savoir de quoi on parle. Quand j'écris, c'est souvent en gardant à l'esprit cette perspective et la très riche production fictionnelle et théorique qui l'accompagne que je me situe. Pour tout dire, le fait que les essais de géocritique soient en cours de traduction en chinois me semble aussi important, voire davantage, que lorsqu'ils le sont en anglais. Il y a là une rencontre qui est stimulante, car elle ne relève pas de l'évidence. La question est par exemple de savoir pourquoi les universités chinoises sont si intéressées. En soi, cela éveille ma curiosité. Il s'agirait de mener une véritable étude de réception, une géocritique... de la géocritique.

Si cette dernière connaît un certain succès, c'est pour l'une ou l'autre raison qui me paraît aller de soi... et à laquelle j'ai contribué de manière passablement fortuite ! La première est effectivement que la géocritique propose une synthèse des approches spatiales exposées de-ci, de là, au niveau international et dans d'autres disciplines. Ainsi la bibliographie italophone et anglophone de l'essai de 2007 a été appréciée, de même que les références à la géographie culturelle ou à l'urbanisme. Par le plus grand des hasards, 2007 a été une année importante pour les discours minoritaires en France. Au moment précis de la parution de *La Géocritique*, chez Minuit, d'autres éditeurs publiaient en traduction Homi Bhabha, Gayatri Spivak ou Judith Butler. En somme, la parution de mon livre arrivait au bon moment. Et ce bon moment, quelques années plus tôt, était aussi celui du tournant spatial que vous évoquiez tout à l'heure. Là aussi, le hasard a bien fait les choses, car, très sincèrement, au moment de composer mon espèce de puzzle géocritique, à la fin des années 90, je ne m'étais pas rendu compte qu'un *spatial turn* était en train de se produire de l'autre côté de l'Atlantique. Des échos se faisaient entendre, certes, mais pas le bruit de la déferlante spatiale qui a fait dire à Jean Echenoz, en 1999, qu'il en était arrivé à écrire des romans géographiques.

(Juin 2018)

|

Itinéraires

23

Flâner à Paris en compagnie de Walter Benjamin et Yannick Haenel

Anne-Laure Rigeade
Science Po, ITEM (CNRS / ENS)
alrig2007@yahoo.fr

RÉSUMÉ. La flânerie naît au XIX^e siècle d'un rapport nouveau à la ville : le flâneur est celui qui voit dans l'espace une page de livre à déchiffrer pour en retrouver le sens caché. Ecrire signifie alors transcrire ce que le flâneur voit au-delà du visible, chez Balzac par exemple. Un siècle plus tard, Walter Benjamin déplace ce rapport du livre à l'espace en faisant des livres sur Paris l'espace de signes à déchiffrer pour faire apparaître l'illusion capitaliste. Dans la lignée de Benjamin, Yannick Haenel propose une fiction de la ville révolutionnaire avec *Cercle* et *Les Renards pâles* ; mais près d'un siècle a passé et les livres ne renvoient plus à l'idéologie à dénoncer mais à eux-mêmes. L'horizon, pourtant, est bien d'agir sur le réel par l'énergie même de la jouissance transmise par le livre.

MOTS-CLÉS : Flâneur, Walter Benjamin, Yannick Haenel, Révolution, Paris

ABSTRACT. A new way of interacting with the city in the 19th century was the « flânerie »: the flaneur is the one who sees the urban space as the page of a book to be read in order to find its secret meaning. According to Balzac, to write thus means to transcribe what the “flaneur” sees beyond the visible. One century later, Walter Benjamin displaced this relation between the book and the city space by transforming books on Paris into a space within which signs are to be deciphered in order to make visible the capitalistic illusion. Yannick Haenel revisited Benjamin's legacy and wrote a revolutionary fiction of Paris in *Cercle* and *Les Renards pâles*. But one century after Benjamin, books no longer reflect ideology but only refer to themselves. Yet Haenel's purpose is to modify reality but thanks to the energy conveyed by the book.

KEYWORDS: *Flâneur*, Walter Benjamin, Yannick Haenel, Revolution, Paris.

Le XIX^e siècle fut celui de la flânerie, forme d'errance dans la ville s'accompagnant d'un regard avide qui « se rassasie du spectacle permanent de la rue » (Paquot, 2016 : 13). En 1880, paraît même un *Art de flâner* d'un certain Malabar, où « art » est à comprendre dans son sens ancien, médiéval, de « connaissances

appliquées liées à un domaine d'activités réglées » : « flâner » s'apparente donc à un « domaine d'activités » identifiable, et nécessitant des connaissances, la maîtrise de techniques et une pratique. C'est bien en tant que pratique sociale spécifique que la flânerie s'impose dès la fin du XVIII^e siècle, peu avant que le mot ne se déploie : entre 1808 et 1880, apparaissent successivement « flâneur », le nom en 1803, puis l'adjectif en 1829, « flânerie », en 1826, et les verbes « flânoter » (1839) et « flânocher » (1862). S'il est difficile de dater la naissance d'une pratique sociale, la vitalité du mot dans la langue témoigne de son succès au XIX^e siècle. Comment expliquer un tel succès dans une société marquée par l'idéologie du progrès, bien éloignée de ce que la flânerie suppose ? Le développement des grandes villes n'y est pas étranger ; celles-ci ont même été le terreau sur lequel a poussé la flânerie. Car ce cadre urbain est bien ce qui sépare le promeneur du flâneur : « Le promeneur n'est plus en état de « suivre de capricieux méandres » ; il se réfugie à l'ombre des villes : il devient flâneur », écrit Benjamin commentant un commentaire de Baudelaire sur la figure du promeneur chez Marceline Desbordes-Valmore (Benjamin, 2009 : 459). Nous verrons de quelle manière s'impose un nouveau rapport à l'espace de la ville, qui détermine aussi une manière de l'écrire : le miroir que tend la littérature à l'espace urbain est celui d'un déchiffrement qui ne s'épuise pas dans la simple représentation de la réalité. Or ce regard du flâneur est réévalué au XX^e siècle par Walter Benjamin qui déplace l'activité de déchiffrement de la ville aux textes représentant la ville, comme si la lecture de la représentation de l'espace imposait un autre regard que la lecture de la réalité spatiale. Ce déplacement s'explique par une forme de méfiance à l'égard de la représentation : pour Benjamin, le flâneur est une figure du consommateur ; la lecture que celui-ci fait de la ville n'est donc jamais que la traduction de l'idéologie capitaliste. Au XXI^e siècle, charriant ce double héritage, le narrateur-flâneur de Yannick Haenel, dans *Cercle* et *Les Renards pâles*, lit la ville comme il lit les livres sur la ville, les signes renvoyant à d'autres signes dans le cercle infini d'une jouissance relancée. Le signe, autrement dit, ne représente plus rien d'autre que lui-même, ni une réalité cachée comme pour le flâneur-observateur, ni l'idéologie comme chez Benjamin. Le rapport de l'espace de la ville à la littérature s'inverse alors totalement : ce n'est plus le réel qui déclenche l'écriture de son déchiffrement, mais le récit qui transforme l'espace social.

Contexte : l'émergence du flâneur

Dès la fin des Lumières, commence à se développer un discours nouveau sur la ville, et sur Paris plus particulièrement, car un nouveau rapport à l'espace se dessine (Turcot, 2009). Rappelons que l'espace se définit en géographie par l'organisation sociale qui y règne – par la manière dont les êtres humains interagissent et cohabitent avec leur environnement. Or si l'espace de la ville, son organisation sociale, est représenté de manière conventionnelle jusqu'au XVII^e siècle, le XVIII^e siècle impose un changement de regard. Dans *La Capitale des signes. Paris et son discours*, Karlheinz Stierle montre ainsi que, peu à peu, la ville appa-

raît comme hostile et inquiétante, et nécessitant par conséquent un travail de déchiffrement de la part de celui qui l'observe : après la Révolution, l'espace social a profondément changé ; les repères sont bouleversés. L'habitant des villes se met donc à percevoir cet espace social comme radicalement étranger. C'est ainsi que se développe, dans la conscience sociale et dans la littérature, un rapport sémiotique à la ville comme réseau de signes à pénétrer. Karlheinz Stierle cite les développements de Rousseau sur Paris dans *L'Émile* ou *La Nouvelle Héloïse* pour marquer la naissance de pareil regard contemplatif porté sur l'espace (Stierle, 2001 : 67-75). Plus que Rousseau, néanmoins, Sébastien Mercier ou encore Restif de La Bretonne s'imposent comme les observateurs attentifs d'un paysage urbain familier et pourtant mal connu. Dans *Le Tableau de Paris* (1781), Mercier scrute la ville, ses institutions comme les professions de ses habitants ou encore ses menus objets (des plumes aux pommes de terre ou aux affiches) pour mettre au jour ce qu'on ne voit plus : « les objets que nous voyons tous les jours ne sont pas ceux que nous connaissons le mieux » (Mercier, volume I, chapitre 7, cité par Paquot, 2016 : 29). Naît donc un regard actif, pris dans une activité d'interprétation, mais dont dépend un rythme – celui de la marche : « J'ai tant couru pour faire le *Tableau de Paris* que je puis dire l'avoir fait avec mes jambes ; aussi ai-je appris à marcher sur le pavé de la Capitale, d'une manière leste, vive et prompt » (Mercier, *ibid.*). Ce regard est donc d'abord porté par des jambes, et par une certaine qualité de vision et de rythme. Cette double qualité fait naître une catégorie pour la nommer, celle du « flâneur ». Le flâneur n'est pas un simple promeneur : il se distingue du « badaud », comme on le lit dans *L'Art de flâner*, par l'intensité de son attention au monde :

Ne confondons pas le flâneur avec le badaud. L'un est un matérialiste vulgaire qui cherche à « tuer le temps » ; l'autre est un philosophe, épicurien je ne saurais le nier, mais profondément observateur. La flânerie est la philosophie de la badauderie. Le tact est un trait essentiel du flâneur : qu'il assiste à une conférence du boulevard des Capucines ou à l'exécution d'un grand scélérat à la Roquette. Ce gros monsieur qui ronfle là-bas est un badaud tandis que ce jeune homme avec une raie irréprochable au milieu de la tête – qui me regarde mais ne m'écoute pas – est sans aucun doute un flâneur. (Malabar, 1880 : 5-6)

Alors que le flâneur est « philosophe » et « observateur », le badaud n'est qu'un « gros monsieur qui ronfle ». Karlheinz Stierle, qui retrace l'histoire de cette figure et ses conditions d'émergence dans *La Capitale des signes. Paris et son discours* (2001), insiste sur cette activité d'observation presque paranoïaque :

Le flâneur est l'œil de la ville. Ce qui le passionne est de voir ; c'est la manifestation de l'instant, banale ou remarquable, qui se dérobe immédiatement derrière un nouveau phénomène. Le flâneur ne parvient à la conscience de la ville qu'à partir du moment où il per-

çoit ce qui est présent sur l'horizon de ce qui est absent, sur le fond d'une mémoire d'autres spectacles à perte de vue. L'histoire du flâneur est l'histoire de cette prise de conscience. (Stierle, 2001 : 127)

Le flâneur aperçoit donc le caché derrière le visible – il aperçoit le caché à partir des signes du visible. Autrement dit, il regarde la ville comme on lit un livre. C'est pourquoi se généralise la métaphore de la ville-livre, qui traverse la littérature depuis les années 1830 jusqu'au début du xx^e siècle, chez Frank Hessel et sa *Promenade dans Berlin* (1929), par exemple : « La flânerie est une sorte de lecture de la ville : le visage des gens, les étalages, les vitrines, les terrasses des cafés, les rails, les autos, les arbres deviennent autant de lettres égales en droit qui, lorsqu'elles s'assemblent, constituent les mots, les phrases et les pages d'un livre toujours nouveau » (Hessel, cité par Stierle, 2001 : 131-2).

Cette obsession du déchiffrement révèle une peur face à ce qui est devenu étranger, comme indiqué plus haut. L'autre, le dangereux étranger, prend alors le visage du criminel, du pauvre, ou encore du marginal : ce regard de soupçon explique que le flâneur se transforme rapidement dans la littérature en personnage de détective. Dans les *Mohicans de Paris*, ancêtre du roman de détective qu'Edgar A. Poe situera dans les rues de Londres, se dessine bien cette figure du flâneur qui cherche à résoudre le mystère d'un crime :

Le flair criminologique, allié à la nonchalance plaisante du flâneur, donne l'intrigue des *Mohicans de Paris* d'Alexandre Dumas. Le héros de ce roman décide de partir à l'aventure en suivant un morceau de papier qu'il a livré au jeu des vents. Quelque trace que le flâneur puisse suivre, chacun le conduira vers un crime. (Benjamin, 1979 : 63-64)

L'observateur doté d'un « flair criminologique » est bien ce flâneur détective qui évolue dans une ville-jungle. Car la référence à peine masquée au *Dernier des Mohicans* de Fenimore Cooper, met l'accent sur la continuité entre la jungle et la ville, sur leur dangerosité commune mais aussi sur l'état de veille que cela suppose.

Cette acuité du regard, le flâneur ne la partage pas seulement avec le détective mais aussi avec l'artiste. C'est une autre qualité qui s'ajoute alors : celle de savoir choisir le détail révélateur en expert de son environnement, et d'en tirer une œuvre de création. Peu à peu, la figure du flâneur finit par se superposer à celle de l'artiste. La définition de « flâneur » proposée par Larousse dans son *Grand Dictionnaire Universel* de 1872 montre bien qu'à la fin du siècle l'identification est complète :

À le regarder, on jurerait qu'il n'y en a pas de plus attentif aux facéties de ce saltimbanque, au luxe de ces boutiques, son esprit est pourtant bien loin de là ; c'est un artiste, un poète, un philosophe, qui rafraîchit par des impressions nouvelles son imagination un peu

lasse, qui cherche de nouvelles conceptions dont ce bruit, ce mouvement extérieur vont peut-être hâter l'explosion. Son œil ouvert, son oreille tendue cherche tout autre chose que ce que la foule vient voir. (cité par Paquot, 2016 : 8)

Les heures passées à observer ne le sont pas en vain ou par vague occupation mais bien pour conduire à la création de nouvelles formes ou de nouveaux contenus. L'œuvre de Balzac confirme pareille représentation : le narrateur balzacien est en effet ce flâneur qui, attentif au mouvement de la ville, ne se contente plus de faire le « tableau de Paris » mais qui en compose le « drame ». Ainsi le narrateur de *Facino Cane* (1836) affiche d'emblée cette qualité d'observateur (« chez moi, l'observation était devenue intuitive »), qui le rend capable de pénétrer les âmes : « elle [l'observation] me donnait la faculté de vivre la vie de l'individu sur laquelle elle s'exerçait, en me permettant de me substituer à lui, comme le derviche des *Mille et une nuits* prenait le corps et l'âme des personnes sur lesquelles il prononçait certaines paroles » (Balzac, 1966 : 257). Cet observateur attentif cherche ainsi derrière l'anonymat des façades « ces drames oubliés », « ces admirables scènes ou tragiques ou comiques » (Balzac, 1966 : 258) pour les raconter et dire les âmes que ces drames expriment. Si, comme le souligne K. Stierle, s'invente ainsi une « poétique balzacienne du détail » qui fonde une nouvelle historiographie, l'histoire des mœurs, Paris y a une place privilégiée. L'espace de la ville est en effet saturé de signes sociaux à identifier, à interpréter et à mettre en relation pour en tirer des histoires :

Mais aucun lieu n'est aussi saturé de détails sémiotiques, en aucun lieu les langages du détail ne sont aussi différenciés que dans la grande ville de Paris, où l'on invente sans cesse de nouveaux langages de différenciation et où le souvenir social conserve dans leurs manifestations le plus grand éventail de langages passés. L'observateur de la ville est un lecteur de détails sociaux et de leur configuration, capable de développer une attention différenciatrice de plus en plus subtile. C'est sur ces bases que l'auteur de *La Comédie humaine* trouve ses possibilités de représentation. (Stierle, 2001 : 284)

Ainsi, le flâneur devenu artiste trouve une légitimité sociale à son oisiveté, comme le souligne Walter Benjamin :

Si le flâneur devient ainsi contre son gré un détective, cette transformation vient pour lui à propos socialement, car elle justifie son oisiveté. Son indolence n'est qu'apparente. Derrière elle, se cache la vigilance d'un observateur qui ne quitte pas le malfaiteur des yeux. Le détective voit ainsi s'offrir à son amour-propre d'assez vastes domaines. Il élabore des formes de réaction qui conviennent au rythme, au tempo de la grande ville. Il saisit des choses au vol ; il peut ainsi rêver qu'il est proche de l'artiste. Chacun loue le crayon

preste du dessinateur. Balzac considère que l'essence de l'artiste, d'une manière générale, réside dans la rapidité de la saisie. (Benjamin, 1979 : 63)

Or c'est précisément cette représentation que bat en brèche Walter Benjamin, dénonçant ce qu'il y a d'idéologique dans ce portrait officiel du flâneur.

30 | **Interprétation : le flâneur selon Benjamin**

Repartons des critiques adressées par Benjamin à cette idée selon laquelle le flâneur aurait un talent de déchiffreur :

Rien [...] n'est plus sot que la thèse conventionnelle qui rationalise son comportement et qui est la base indiscutée des livres innombrables décrivant le flâneur dans son apparence ou son comportement. Cette thèse consiste à dire que le flâneur aurait étudié la physiognomonie des hommes afin de pouvoir dire, d'après leur démarche, leur constitution physique ou leur mimique, quels sont leur nationalité et leur état, leur caractère ou leur destin. L'intérêt qui voulait qu'on dissimulât les motifs du flâneur devait être bien pressant pour qu'on ait donné cours à des thèses aussi éculées. (Benjamin, 2009 : 448)

Et Benjamin de citer à l'appui de nombreux essais, romans ou articles montrant à quel point ce qu'il appelle la « légende du flâneur » (Benjamin, 2009 : 449) est répandue. Si le terme de « légende » insiste sur le caractère faux de cette représentation, la dernière phrase suggère qu'il n'y a pas seulement erreur, mais tromperie. Benjamin, comme le flâneur, cherche à voir ce qui se cache derrière le plus évident, derrière le visible pour atteindre le caché, pour exhiber ce qui nous trompe. Mais à la différence du flâneur, il le fait en scrutant non la ville mais des textes sur la ville – les « livres innombrables décrivant le flâneur ». Et ce qu'il entreprend de mettre au jour, c'est, d'une part, « l'intérêt » qu'il y a à défendre cette « légende » du flâneur et, d'autre part, les « motifs » réels dudit flâneur. Quels sont ces motifs, pour commencer ? Benjamin y répond dans *Le Livre des passages* : le flâneur, dont la marche quotidienne fait de la rue son habitat, exacerbe la « compénétration enivrée de la rue et de l'appartement » (Benjamin, 2009 : 442). Pourquoi cette transformation de Paris en intérieur est-elle si problématique ? Parce qu'elle referme la ville sur elle-même, sur la marchandise qui s'y échange en toute occasion, sur la permanence instituée de la société de consommation, contre la barricade, contre la Révolution : « Mais seule la Révolution introduit définitivement l'air libre dans la ville. Plein air des Révolutions. La révolution désensorcelle la ville. La Commune dans l'Éducation Sentimentale. Image de la rue pendant la guerre civile » (Benjamin, 2009 : 441). Ce qu'il cherche à faire le flâneur, c'est donc à opérer cette transforma-

tion spatiale de la rue en chambre, et « l'intérêt » qui pousse à dissimuler cette intention est d'ordre politique : il s'agit d'empêcher la révolution, qui briserait l'enfermement dans la répétition de la pulsion consommatrice, qui ferait sortir de la prison de la société marchande. C'est pourquoi, quelques pages plus loin, Benjamin fait encore du regard du flâneur le lieu de la « fantasmagorie » : « La fantasmagorie du flâneur : déchiffrer sur les visages la profession, l'origine et le caractère » (Benjamin, 2009 : 447). La « fantasmagorie » renvoie chez Benjamin à l'illusion ou à cet état de sommeil dans lequel sont plongés les hommes du XIX^e siècle, le sommeil de la société de consommation : le flâneur prolonge donc cet état de sommeil dans lequel plonge la fétichisation de la marchandise.

Pour bien comprendre ce que Benjamin reproche au flâneur, il faut en revenir à ses thèses développées dans *Sur le Concept d'histoire*. Benjamin y démontre que l'humanité garde dans son inconscient le rêve mythique d'un âge d'or, à la fois souvenir et horizon. Or la modernité projette cet âge d'or dans l'avenir, grâce au mécanisme de la consommation : donner à consommer, c'est continuellement renouveler la promesse de bonheur, sans jamais la réaliser. La consommation est donc un rêve infernal car elle fait infiniment renaître le désir d'aller retrouver un âge d'or aussi mythique, élan mortifère puisqu'il ne vit que de la répétition du même (un achat succède à un autre, sans fin). Ce sentiment de confort, Benjamin le relie à l'intérieur bourgeois, à l'espace dont on cherche à faire un étui, où on vit et revit à l'infini ce bien-être, illusoire parce qu'en réalité jamais plein, le désir de consommer étant en permanence relancé. L'espace de la chambre s'oppose ainsi à l'espace de la rue : le premier est la métaphore d'un enfermement social, et le second, le lieu de la libération des hommes. Benjamin entreprend donc de réveiller les hommes du XX^e siècle de ce rêve dans lequel l'Europe est plongée depuis le XIX^e siècle. Pour y parvenir, il faut, selon Benjamin, appréhender le XIX^e siècle comme un rêve. C'est pourquoi il entreprend de lire les textes publiés au XIX^e siècle sur Paris comme des fragments de rêve, selon une démarche proche de celle de la psychanalyse voyant dans le rêve la traduction d'une pulsion à déchiffrer derrière des processus de déformation, de condensation ou de déplacement. C'est pour briser l'enchantement de l'idéologie que Benjamin a recours à une forme (le montage de citations) qui brise la linéarité pour faire apparaître de nouvelles constellations de sens.

C'est bien pourquoi la figure du flâneur est dialectique chez Benjamin : au flâneur qui lit la ville et qui enferme dans la société de consommation s'oppose ce flâneur qui lit les textes sur la ville pour l'en libérer. De fait, Benjamin parle explicitement d'une « dialectique du flâneur » : le flâneur relaie certes la logique de la surveillance mais pour la déjouer. Dans la mesure où le flâneur est l'œil qui scrute la ville et ses habitants, il s'impose aussi comme la clef de voûte de la société de surveillance qu'est la société moderne, et qui se met en place dans le courant du XIX^e siècle. Rappelons que la numérotation des immeubles date de 1805, et les procédures d'identification des individus fichés dans les archives de la police ou encore l'éclairage des rues datent de la première moitié du XIX^e siècle. Or le flâneur chez Benjamin n'est pas seulement l'œil de la caméra de surveillance : il est aussi celui qui est traqué par elle. Le flâneur est à la fois l'œil de la

caméra de surveillance et le criminel qui, plus rapide qu'elle, s'y soustrait en se fondant dans la foule : « Dialectique de la « flânerie » : d'un côté, l'homme qui se sent regardé par tout et par tous, comme un vrai suspect, de l'autre l'homme qu'on ne parvient pas à trouver, celui qui est dissimulé. C'est probablement cette dialectique-là que développe « L'homme des foules » (Benjamin, 2009 : 438). Il est à la fois celui qui participe à la division du travail en occupant les fonctions de détective ou d'artiste et celui qui la conteste : « Loïsiveté du flâneur est une contestation contre la division du travail » (Benjamin, 2009 : 445). De fait, le flâneur est improductif à tout point de vue : parce qu'il ne produit rien, et parce qu'il cultive la solitude (loin, donc, par exemple de toute tentation de fonder une famille et de se reproduire). Mais le flâneur résiste encore d'une autre façon à l'idéologie du progrès et à la structure sociale qui en découle : le flâneur est un marcheur – autrement dit, il va lentement. Le flâneur marche au pas de la tortue :

Vers 1840, il fut de bon ton de promener des tortues dans les passages. Le flâneur se plaisait à suivre le rythme de leur marche. S'il avait été suivi, le progrès aurait dû apprendre ce pas. En fait, ce n'est pas lui qui eut le dernier mot, mais Taylor, qui a imposé le slogan : « Guerre à la flânerie ! » (Benjamin, 1979 : 81)

On objectera peut-être que le succès de la flânerie est contemporain de celui des omnibus. En 1828, est créée sur les boulevards la première ligne régulière d'omnibus, que parcouraient à intervalles et stations fixes des coches, contenant jusqu'à seize personnes et n'exigeant qu'une somme modique pour voyager à leur bord. Mais le fait de pouvoir prendre l'omnibus ou bien de pouvoir marcher rend simplement l'habitant des villes sensible à la diversité des rythmes qui lui sont ainsi offerts, à une diversité des expériences de l'espace. Régis Debray insiste sur cet impact des moyens de transport non seulement sur la perception de l'espace mais aussi sur la pensée :

Je ne pense pas de la même façon, je n'ai pas les mêmes pensées sur le monde et son histoire selon que je vois le paysage défiler à 5, 30, 300, ou 2000 kilomètres à l'heure [...]. Ce n'est pas le même homme social qui se déplace à pied, à cheval, à diligence, en voiture, en avion. (Debray, 1991 : 239)

Or ce que la lenteur permet de voir et de penser, de faire et d'instaurer n'est pas étranger à la logique « bohème » de la barricade révolutionnaire : il faut du temps pour monter une barricade, et bien connaître les rues.

Loin de disparaître avec Benjamin, cette figure du flâneur fait retour dans la littérature française contemporaine, et conduit à repenser encore le rapport du texte à la ville. Yannick Haenel prolonge ainsi cette dialectique du flâneur en la résolvant : il la tire définitivement du côté de la révolte et de la « bohème ». Comme le rappelle en effet Susan Buck-Morss, commentant les textes de

Benjamin sur le flâneur, « le modèle du flâneur rebelle est le bohème », proche du clochard (Susan Buck-Morss, 1986 : 374). Or c'est bien sous les traits du clochard que réapparaît le flâneur dans les récits de Yannick Haenel.

Déplacement : du flâneur au marginal (Y. Haenel)

Avant de rentrer dans l'analyse, quelques mots pour résumer les deux récits que je vais analyser : *Cercle* met en scène Jean Deichel et son errance depuis le jour où il a refusé de monter dans son RER de 8h07, où il a rompu avec toute vie normale et normée pour s'abandonner à une vie de bohème à Paris. Il vit à l'hôtel, lit, écrit et rencontre des femmes qu'il suit ou qui le suivent, comme celle qui devient son grand amour : la danseuse de la troupe de Pina Bausch, Anna Livia. Ce nom trahit assez ouvertement la révérente référence à Joyce et à son Anna Livia Plurabelle dans *Finnegans Wake*. Plus que *Finnegans Wake*, néanmoins, c'est *Ulysse* que réécrit Haenel : l'errance de Bloom dans Dublin devient celle de Deichel dans Paris ; et de même que les aventures de Bloom s'écrivent en palimpseste de celles d'Ulysse dans *L'Odyssée*, les aventures de Deichel apparaissent à son ami LeStrange comme autant de réécritures de l'épopée homérique. LeStrange rappelle d'ailleurs aux lecteurs de *L'Odyssée* le nom des « Lestrygons ». Dans *Les Renards pâles*, le même personnage (Jean Deichel) porte cette errance plus loin encore, et lui donne une signification plus politique, plus collective. Si les deux livres ne constituent pas une suite, il est évident que les choix du narrateur des *Renards pâles* radicalisent ceux qu'il fait dans *Cercle*. Jean Deichel devenu SDF, marginal fréquentant des marginaux, se met à traquer les traces des « Renards pâles » dans Paris. Les Renards pâles, ainsi nommés en référence à un Dieu de la destruction chez les Dogons, qui « crée le désordre en s'arrachant à son placenta et s'attaque au démiurge – son père – dont il conteste l'ordre » (Haenel, 2013 : 110), constituent une sorte de groupe qui cache les immigrés clandestins, et tente de les protéger de l'expulsion, en abolissant l'identité et en luttant, de toutes les manières possibles, contre les forces de l'ordre chargées de leur expulsion. Le livre s'achève sur l'embrasement de Paris, et l'invasion des rues de Paris par les sans-noms et les sans-visages.

À ce simple résumé, on aperçoit d'emblée que le personnage-narrateur investit la figure du flâneur d'une puissance de rupture d'avec le monde social, qui fait directement écho au désœuvrement du flâneur, tel que Benjamin l'a caractérisé, mais d'une manière bien plus radicale chez Haenel. La radicalité se lit dans une forme de nihilisme : « je suis là, seul, pour rien » (Haenel, 2007 : 17), dit le narrateur de *Cercle* à l'instant où il refuse de monter dans le RER pour aller travailler. Le nihilisme n'est pas seulement une famille philosophique pour Haenel mais aussi la forme de sa rhétorique. Ce qui est premier, c'est donc d'abord cette rhétorique du refus qui donne lieu à un dialogue, tout à la fois drôle et banal, drôle dans sa banalité comme dans sa cruauté, entre Jean Deichel et Joséphine, sa compagne et employeur (autrement dit, l'incarnation de la

société et de ses valeurs – famille, travail), au moment où celle-ci l'interroge sur sa date de retour :

- Et demain, tu viendras ?
 (...) Sans même y réfléchir, à Joséphine, j'ai dit « NON ». Il y a eu un long silence. J'ai pensé qu'elle n'avait pas entendu, alors j'ai répété : « NON ». Peut-être à ma manière de dire non, Joséphine a-t-elle senti qu'il était urgent d'en savoir plus :
 -Après-demain alors ?
 -Non plus.
 -Quand alors ?
 -Plus jamais. (Haenel, 2007 : 19)

Cette rhétorique du refus, qui justifie la banalité de l'échange, traverse *Cercle* et *Les Renards Pâles* de part en part. Reste à savoir quelle est la nature de cette rupture (misanthropie, isolement, destruction...) et sa portée.

Sa nature, d'abord. C'est une rupture toute paradoxale, car elle ne signe pas l'isolement mais la solitude du narrateur, non pas son désir de vivre à l'écart des hommes mais bien un état qui n'existe qu'au sein de la multitude. Le choix de la solitude est exprimé dans le livre qui précède *Cercle*, où apparaît pour la première fois le personnage de Deichel, *Evoluer parmi les Avalanches* (2003). Il se sent pris dans ce « cercle de flammes » (Haenel, 2003 : 100) d'une « solitude » mainte fois revendiquée, une solitude « qui ne vit que d'elle-même, c'est-à-dire de tous les élans possibles, et de tout ce qui existe » (Haenel, 2003 : 135). Le choix de la solitude est, chez Haenel, comme dans *L'Homme des foules* de Poe, le choix de la multitude : « Baudelaire aimait la solitude ; mais il la voulait dans la foule », écrit Benjamin à propos de Baudelaire (Benjamin, 1979 : 75). La position du solitaire est donc tout à fait paradoxale car c'est une solitude peuplée – éminemment nietzschéenne en réalité pour au moins deux raisons. D'abord, le choix de la solitude / multitude, c'est d'abord celui de la rue, du dehors (hors de soi, hors des livres) contre le dedans de la bibliothèque, mais aussi le choix de la lenteur du pas à inventer contre la vitesse de la technologie : dans *Cercle*, le narrateur refuse de monter dans le RER qui l'emmène à son lieu de travail pour errer dans Paris :

Je rencontrais le soir, au Saint-Jean, place des Abbesses, ou à La Folie, rue de Belleville, des inconnues avec qui je marchais, la nuit, jusque chez elles. Mais avant tout, j'étais seul, et cette solitude contenait des mondes qui n'en finissaient pas de grandir : un royaume immense de pensées calmes. Chaque détail de la rue, chaque silhouette, la courbure d'un caniveau, un ongle, une jupe, un rétroviseur, un feu rouge, un étal de légumes, une odeur de café, un bruit de frein, tout s'élançait en une seule grappe. (Haenel, 2007 : 105)

De même, loin d'être reclus dans sa tour au milieu de ses livres, le solitaire de Nietzsche met son corps en mouvement, pour assurer à sa pensée la vérité de cette mobilité : « Nous ne sommes pas de ceux qui n'arrivent à penser qu'au milieu de livres, sous l'impulsion de livres – nous avons pour habitude de penser au grand air, en marchant, en sautant, en escaladant, en dansant, de préférence sur des montagnes solitaires ou tout au bord de la mer, là où même les chemins deviennent pensifs » (Nietzsche, 2008 : 376-377). De manière tout à fait comparable, c'est au rythme des gestes d'Anna Livia dans *Cercle*, ou des pas dans *Évoluer parmi les avalanches*, que les phrases surgissent dans l'esprit du narrateur, que le livre qu'il écrit se compose. Ensuite, comme le solitaire de Nietzsche, le marginal de Haenel ne vit pas loin des hommes mais bien parmi eux, préservant simplement une distance intérieure, s'isolant des normes morales ou sociales, des valeurs régnautes, dont il démontre l'aptitude à se délivrer.

Le refus est donc sacrifice du « mouton qui bêle en soi » comme le dit le narrateur de *Cercle* : « Lorsqu'enfin vous sacrifiez le mouton qui bêle en vous, il est 8h07 – c'est ainsi que vous reprenez vie » (Haenel, 2007 : 322). Telle est donc la portée du refus : il coupe non pas des hommes mais de ce qui aliène les hommes, et tout particulièrement de la valeur travail :

J'avais longtemps trimé en banlieue, puis je m'étais soustrait à cet esclavage, aujourd'hui, je ne désirais plus travailler. Mon désœuvrement avait pris la forme d'un refus tranquille ; (...) je préférerais vivre à l'écart, avec peu d'argent, sans rien devoir à personne. (Haenel, 2013 : 20)

Le narrateur de *Cercle* justifie ce « refus tranquille » du travail, ce choix dans ses implications philosophiques et politiques, en en proposant une analyse ouvertement marxiste. La scénographie de cette analyse dans le roman donne d'ailleurs littéralement à voir et à entendre cette filiation, puisque, apercevant la statue de Marx dans un parc à Berlin, il croit l'entendre (par ses oreilles, puis par sa bouche) :

Avant de se tuer au travail, ils commencent par se tuer pour en avoir : le désir de survivre est toujours sanctionné par l'aliénation qui le rétribue, dit Marx (par ma bouche). Ainsi, l'invivable s'impose-t-il comme la norme ; les corps se confondent partout avec la consommation ; ils se substitueront bientôt à la production elle-même. Ceux qui croyaient qu'on ne survit que par le travail chercheront désormais le moyen de survivre à celui-ci. Car il sera impossible d'exister en dehors du marché. L'impossible, précisément, ce sera ça : exister. Comment avez-vous pu laisser vos vies se rétrécir ? demande Marx (par ma bouche). (Haenel, 2007 : 393)

Ainsi, à l'aliénation du travail comme de toutes les formes de normes (à commencer par la monogamie), il oppose l'existence, ou le « régime de la jouis-

sance » (Haenel, 2007 : 421). De fait, le narrateur de *Cercle* vit dans une dépense qui piétine l'épargne, littéralement d'abord : il casse son plan d'épargne, « Boule de neige », au grand dam du banquier. Métaphoriquement, ensuite, il fait de l'excès et de la dépense la règle de sa vie. Il revendique ainsi la débauche (sexuelle, notamment) qui épuise son corps, et l'évide : littéralement, il se vide par les saignements dont il souffre. Il dépense donc sa vie, au lieu de la préserver, comme le lui rappelle le médecin qu'il consulte pour ses saignements : « Votre corps, il ne supporte pas les excès, aucun corps ne supporte la vie approximative. Rigueur, rigueur, avant tout ! Il faut que vous ayez une vie saine, bien encadrée... » (Haenel, 2007 : 168). Mais ce choix de la jouissance a pour corollaire une créativité décuplée : pas d'invention, d'écriture, de mémoire même possible sans ce choix de la jouissance : « eXisto / Oui, « eXisto » – et ce mot bizarre, ce mot qui n'existe pas, je suis arrivé à l'écrire dans mon cahier. Comme ça, en capitales, avec le X plus grand que les autres lettres. » (Haenel, 2007 : 377). Exister, c'est littéralement rendre possible l'invention – ici l'invention du mot « existo » et de sa graphie.

Le flâneur devenu solitaire champion de la jouissance ne se limite pas néanmoins à ces choix qu'on pourrait dire exclusivement privés. En réalité, ces choix privés ont une signification profondément politique, qui fait du narrateur de Haenel une pleine actualisation du flâneur benjaminien.

Réappropriation : le marginal de Haenel comme figure benjaminienne du flâneur

Le premier écho aux positions de Benjamin tient dans l'instauration d'une temporalité proprement circulaire, rompant justement avec toute forme de linéarité. De fait, le retrait de la vie normale fait glisser dans un temps autre. La marque de cette rupture est la sensibilité nouvelle aux « signes » dont fait montre le narrateur. Dans *Cercle*, comme dans les *Renards pâles*, Jean Deichel lit littéralement la ville comme un livre à déchiffrer. Dans *Cercle*, il s'installe ainsi dans l'hôtel qui jouxte la célèbre librairie parisienne, « Shakespeare and Co », ponctuant son errance de lectures, à commencer par celle de *Moby Dick*, dont il traque la baleine jusque sur le corps de Clarine, la réceptionniste :

En se déshabillant, elle s'est vite retournée, le derrière cambré, j'ai eu à peine le temps de voir l'éclair du pubis, il n'y avait plus que son joli cul, et juste au-dessus, merveille : une baleine. « Moby Dick ! »... Un tatouage, tout en bas du dos...

[Dessin de baleine dans le texte]

La chambre était colorée de gris lilas. Clarine, allongée sur le lit, écartait ses jambes. Elle souriait : « Qu'est-ce que tu vas lui faire à ma chatte ? » (...) La beauté fauve, presque rousse, *renarde* de sa chatte vibrait dans la nuit. C'était très bon de lécher. Cet univers rose et blond où les replis palpitant avec quelque chose de langoureux, de

sec et de vibrant envahissait mon corps. Je me disais : les sirènes, laisse venir les sirènes, laisse-les approcher. Crème de sirène, crème de salive de peau de nuit dans la chaleur des oiseaux. Elle avait un chapeau-feutre noir et on a commencé à s'écrire sur la peau, elle a suivi le tracé d'une veine de mon avant-bras en arrondis bleutés, une phrase serpentine, comme les grelots diaprés d'un éclat de rire, une phrase que je garde pour moi. (Haenel, 2007 : 90-91)

On voit comment ici le livre devient le corps, qui redevient le livre sur les étagères de la librairie. La continuité du livre et du corps transforme le régime du signe, le fait basculer de l'interprétation à la jouissance. La conséquence en est que ce monde de signes qui s'ouvre n'est pas plein mais vide, comme le fait apparaître cette expérience du narrateur de *Cercle*, percevant les signes envoyés par les oiseaux dans la ville :

D'un arbre à l'autre, ils [les oiseaux] tissaient d'une voie claire les conditions de mon passage ; grâce à eux, je glissais dans l'air et les couleurs. Un monde de signes creux virevolte au ralenti ; ce sont des signaux qui s'adressent au vide. Ils y tombent, jusqu'au jour où vous allez avec le vide, où le vide est devenu favorable, où il guide vos pas. Car il existe un point de faveur dont la compréhension transforme les signes en joie. Les oiseaux l'indiquent. A la moindre nuance, ils chantent – ou se taisent. Un poudrolement, une ligne : votre corps, devenu indiscernable, s'envole. Dans le vide où commençait à s'épanouir mon corps, les oiseaux prenaient place. (Haenel, 2007 : 27-8)

Il ne s'agit pas seulement de signaler que le monde nous est devenu illisible du fait de la profusion des signes comme le raconte bien une nouvelle de Calvino dans « Un signe dans l'espace » : « Il n'y avait plus désormais dans l'espace un contenant et un contenu, mais seulement une épaisseur générale de signes superposés et agglutinés qui occupait tout le volume de l'espace » (Calvino, 2013 : 67). Il s'agit aussi et surtout de construire un autre rapport au monde que de déchiffrement : les « signes » ou « signaux », ici sonores, ne conduisent pas à la plénitude d'un mystère élucidé comme dans le roman de détective, mais à eux-mêmes, à mouvement pur qu'ils incarnent, au sens comme impulsion, performance, acte, et non à la signification comme résultat. C'est pourquoi si on veut décrire le rapport du signe à ce qu'il signifie, on est tenté d'emprunter l'image du cercle. Pour reprendre notre exemple, le livre de *Moby Dick* n'ouvre sur rien d'autre que le corps de la femme qui renvoie au livre, et de ce corps comme du livre indissociablement, le narrateur jouit. Autrement dit, le signe et le corps, se referment sur eux-mêmes, ne formant que le cercle de la jouissance infiniment relancée. Cette circularité est si forte qu'elle circule même de livre en livre, puisqu'on voit de *Cercle* aux *Renards pâles* la femme « renarde » revenir sous les traits de Myriam, qui lui parle la première des Renards Pâles (Haenel, 2013 : 45) : « Le Renard pâle précède les chevaux ; il chante entre les jambes

de Myriam, qui descend aux toilettes. Je la suis en titubant. (...) Je dégrafe son chemisier : elle a de beaux seins roux – une poitrine renarde » (Haenel, 2013 : 47). Lisant non plus le corps de l'autre mais les murs de la ville, le narrateur des *Renards pâles* voit ainsi un dessin de « poisson sorcier », un « signe », dont il fait son totem et qu'il nomme très vite « Godot » (Haenel, 2013 : 60). Le choix de ce nom se justifie d'une part parce qu'il y a dans ce dessin une forme de retour des Dieux (*God* – et de fait la suite montre que c'en est un pour les Dogon), mais aussi une manifestation concrète de cette loi du retour que le texte de Beckett formule selon le narrateur :

Je me disais : *Godot* agit sur moi comme sur d'autres le *Yi-king* – c'est un recueil de présages. Les voix qui commencent à se réveiller depuis que je suis entré dans la voiture, celles qui viennent d'une mémoire plus large que la mienne et parlent le langage du refus, les deux réfractaires de Beckett me disaient qu'« il ne leur suffit pas d'être mortes » : ils me confirmaient que, pour les voix, la mort n'est pas assez. En trouvant quelqu'un qui les écoute, elles reprennent vie. (Haenel, 2013 : 28-29)

Autrement dit, la lecture des signes sur les murs est informée par la lecture des livres (*En attendant Godot*) qui avertit de la manière de construire le sens, à savoir non par élucidation, lever du voile, linéarité d'une lecture explicative, mais par concaténation de significations, de temps, de traces dans un instant plein. Or cette temporalité est précisément celle que décrivait Benjamin, cette temporalité de l'instant révolutionnaire brisant la linéarité du progrès. L'espace romanesque, de ce fait, échappe à son caractère « pseudo-référentiel » (Masson, 1998 : 8) : la rupture de la linéarité temporelle a pour corollaire celle de la référentialité spatiale, puisque les signes finissent par ne renvoyer qu'à eux-mêmes.

Le deuxième écho direct à l'utopie benjaminienne est la conséquence de l'instauration de cette temporalité sur l'ordre politique : la fiction de Haenel témoigne du désir de libérer ses contemporains du joug de tous les asservissements, de conduire au réveil que Benjamin appelait de ses vœux. Les signes ne sont pas de simples renvois à d'autres signes dans une autoréférentialité textuelle coupée du monde, mais visent une forme d'efficacité sur le réel et sur la réappropriation de l'espace. *Les Renards pâles* s'achève sur une deuxième partie de récit assez longue écrite à la première personne du pluriel après que le narrateur a brûlé sa carte d'identité, comme les réfugiés se brûlent les doigts pour empêcher la traçabilité des empreintes : l'identité est abolie mais pour mieux libérer chacun de ce qui le contraint et l'enferme : « Le « nous » qui parle dans nos phrases est lui aussi un masque ; il ne contraint ni n'assimile personne » (Haenel, 2013 : 162). Cette deuxième partie signe le triomphe de la révolte, et c'est pourquoi ce « Nous » révolutionnaire traverse un Paris révolutionnaire : après le cimetière du père Lachaise et la mémoire des communards (Haenel, 2013 : 96-104), c'est tout le parcours qui semble porter « la mémoire des lieux de la révolution française » :

Et puis on entendait des noms, ceux qui scandaient notre parcours : Hôtel de ville, tour Saint-Jacques, rue de Rivoli, Palais-Royal, jardin des Tuileries, la Madeleine, la Concorde, les noms d'un Paris luxueux qui n'était pas notre Paris, mais qui réveillaient la mémoire des lieux de la Révolution française.

En entendant ces noms, égrenés comme des noms de batailles, comme des conquêtes, nous avons souri : depuis des heures, aux Halles, venus des banlieues nord, de Villiers-le-Bel, de Goussainville, de Sarcelles, de Garges-lès-Gonesse, de Mantes-la-Jolie, du val d'Argenteuil, des Mureaux et de Fosses, de Saint-Denis, d'Auberwilliers, de Pierrefittes-Stains, les RER déversaient des milliers de jeunes gens qui enfilait un masque, une cagoule, une écharpe nouée autour de la tête comme font les Touaregs, et arrivaient bruyamment, avant d'adopter en rejoignant notre foule ce calme et cet étranger silence [...]. (Haenel, 2013 : 163-164)

C'est non seulement un autre temps mais un autre lieu qui surgit avec les « Touaregs », l'espace sauvage du désert, comme plus haut, celui de la « brousse » : « D'un coup, c'est le monde de la brousse qui surgit avec sa moiteur, ses ténèbres, son sortilège » (Haenel, 2013 : 146), écrit le narrateur au moment où l'armée des Renards pâles surgissent contre les forces de police pour aider une famille condamnée à l'expulsion à s'enfuir. Ce motif de la ville-forêt n'est pas réservée aux *Renards pâles* parce que le roman traiterait de la manière dont la France est hantée par le « spectre de l'Afrique » (Haenel, 2013 : 117) et de ses massacres coloniaux, mais apparaît également dans *Cercle* : « Vous n'êtes pas le premier à quitter la maison au petit matin pour gagner la forêt », dit la femme médecin à Jean Deichel (Haenel, 2007 : 175) Ce qui est intéressant, c'est que la forêt de signes qu'était la jungle du *Dernier des Mohicans* ou des *Mohicans de Paris* dans le roman du XIX^e siècle, comme je l'évoquais plus haut, est devenue cette force pure de révolte, confirmant encore une fois qu'à l'élucidation a fait place le mouvement pur du refus, l'autre nom de la jouissance.

Cette libération, dans et par la révolte, Haenel la nomme après Benjamin « réveil » : « Le vieux rêve occidental de la révolution avait moisi ; et j'entrevois que, si quelque chose devait avoir lieu – si un réveil était possible, c'était à partir du Renard » (Haenel, 2013 : 111). Or comment se réveiller ? La réponse de Haenel diffère quelque peu de celle de Benjamin. Il répond en plaçant non pas la lecture mais l'écriture au centre de l'action : « Pour écrire, il faut se réveiller, et, pour se réveiller, il faut écrire » (Haenel, 2007 : 132). Cette écriture prend la forme d'une narration, et d'une narration qui raconte le destin des exclus :

J'avais cherché à être seul ; et, en me consacrant à ces étincelles qui, dans la solitude, ouvrent le temps, je découvrais que la solitude est politique. Ces personnages que je rencontrais menaient-ils au déchiffrement d'une énigme ? Quelque chose se déroulait avec la rigueur d'un documentaire, comme si Ferrandi, les sans-abris, les

jumeaux du Mali ou les suicidés avaient un point commun, et qu'il ne restait plus qu'à leur offrir un récit. (Haenel, 2013 : 83)

Autrement dit, le réveil est indissociable d'un récit qui ouvre une voie, en donnant voix à ceux qui en sont privés. Le projet de Haenel contient donc en germe une contre-histoire, celle des vaincus, face à l'histoire officielle :

C'était comme si le sang de Jean-Jacques Rousseau se remettait à ruisseler depuis les hauteurs de Paris, comme si le sang des révolutionnaires n'avait plus cessé de s'écouler en France, et que les phrases qui s'écrivaient en lettres rouges depuis quelques mois sur les murs du XX^e arrondissement manifestaient avec l'évidence d'un sacrifice, une histoire qui n'en finissait pas d'être occultée : celle d'une guerre civile qui traverse les époques et continue aujourd'hui. (Haenel, 2013 : 94)

Pour conclure, donc, le XIX^e siècle voit s'élaborer le portrait officiel du flâneur qui dans une société régie par la productivité et l'utilité, justifie son existence par sa capacité de déchiffrement, se rend utile par là-même. Il deviendra d'ailleurs grâce à cette qualité le pilier de la société de surveillance – le détective/l'inspecteur de police. Lorsqu'au XX^e siècle Benjamin se ressaisit de cette figure, c'est pour faire jaillir le caractère idéologique de ce portrait et le dialectiser entre flâneur-marchand de curiosités et flâneur-bohême. Yannick Haenel résout cette dialectique benjaminienne dans *Cercle* et dans *Les Renards pâles* en tirant la figure du flâneur du côté du marginal révolté, et en faisant un pas de plus : les signes du roman se replient sur eux-mêmes n'engendrant que d'autres signes visibles à l'infini. Pourtant loin de se clore sur une forme d'autoréférentialité stérile, le roman promet l'avènement d'un avenir social et politique autre. En effet, Haenel met en récit une révolution qui s'accomplit dans la rupture d'avec la normativité et la société capitaliste. L'errance qui chez Haenel emprunte les voies de la mémoire et de la trajectoire individuelle aboutit ainsi paradoxalement à la forme superlative du collectif puisque le personnage découvre que « la solitude est politique » (Haenel, 2013 : 77).

Œuvres citées

- BALZAC, Honoré de, *Facino Cane, La Comédie humaine, tome 4*, édité par Pierre Citron, Paris, Éditions du Seuil, 1966.
- BENJAMIN, Walter, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. Jean Lacoŕte, Paris, Éditions Payot, 1979.
- BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, trad. Jean Lacoŕte, Paris, Éditions du Cerf, 2009.
- BUCK-MORSS, Susan, « Le Flâneur, l'Homme-sandwich et la Prostituée. Politique de la Flânerie », in Heinz Wismann (dir.), *Walter Benjamin et Paris*, Paris, Éditions du Cerf, 1986, p. 361-402.

- CALVINO, Italo, *Cosmicomics*, trad. Jean Thibaudeau et Jean-Paul Manganaro, Paris, Éditions Gallimard, 2013.
- DEBRAY, Régis, *Cours de médiologie générale*, Paris, Éditions Gallimard, 1991.
- HAENEL, Yannick, *Évoluer parmi les avalanches*, Paris, Éditions Gallimard, 2003.
- HAENEL, Yannick, *Cercle*, Paris, Éditions Gallimard, 2007.
- HAENEL, Yannick, *Les Renards pâles*, Paris, Éditions Gallimard, 2013.
- MALABAR, *L'Art de Flâner*, Paris, Ernest Leroux éditeur, 1880.
- MASSON, Pierre, « L'espace au carrefour des genres. Quelques pistes », *Les Cahiers du SEL*, 3, 1998, p. 5-9.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Le Gai savoir*, trad. Patrick Wotling, Paris, Éditions Flammarion, 2008.
- PAQUOT, Thierry, ROSSI, Frédéric (dir.), *Flâner à Paris. Petite anthologie littéraire du XIX^e siècle*, Paris, Éditions Infolio, 2016.
- STIERLE, Karlheinz, *La Capitale des signes. Paris et son discours*, trad. Marianne Rocher-Jacquin, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001.
- TURCOT, Laurent, « Le corps de la ville, le corps du promeneur (XVII^e-XVIII^e siècles) », *Géographie et culture*, 70, 2009, p. 131-140.

Scène et piste : spatialité du récit d'enquête

Dominique Meyer-Bolzinger
Université de Haute-Alsace
Institut de Langues et Littératures Européennes (EA 4363)
dominique.meyer-bolzinger@uha.fr

RÉSUMÉ. Le roman policier est à la fois une aventure de la lecture et l'histoire d'un personnage qui cherche à construire une histoire. Cette dimension métanarrative fait de l'enquête la déconstruction-reconstruction d'un récit configuré comme un espace clos. De l'énigme considérée comme un récit impossible à sa résolution par le récit énoncé dans la scène finale, les jeux de clôture et d'ouverture permettent de décrire et d'analyser le fonctionnement du roman policier en termes de spatialité. Il en est de même avec les activités emblématiques du détective : la figuration de l'observation peut être vue comme une fragmentation et celle du raisonnement comme un déplacement.

MOTS-CLÉS : Roman policier, Construction narrative, Observation, Raisonnement, Spatialité, Clôture.

ABSTRACT. Detective novels give readers the opportunity to embark on reading adventures, and concurrently feature characters who try to build stories. This meta-narrative dimension turns the investigation into the deconstruction and reconstruction of a story configured like a closed space. From the initial mystery, presented as an impossible story, to the solution revealed by the detective in the final scene, procedures of opening and closing allow us to describe detective novels in terms of spatiality. The same applies to the typical activities of the detective: observation may be analysed as a form of fragmentation, and reasoning as a form of displacement.

KEYWORDS: Detective Novel, Metanarrative, Observation, Reasoning, Spatiality.

Les espaces emblématiques du polar¹ sont connus et bien quadrillés : ruelles sombres, pavés luisants sous la pluie, manoir isolé, escalier dérobé, cave et grenier poussiéreux... un univers essentiellement urbain, alors que tous les espaces romanesques peuvent en fait être associés, par le regard soupçonneux de l'enquêteur ou du lecteur, à l'éventualité d'un crime. Ainsi Sherlock Holmes déclare

¹ Cet article applique les rectifications de l'orthographe, proposées par le Conseil supérieur de la langue française (J.O. du 6 décembre 1990) et approuvées par l'Académie française et les instances francophones compétentes.

à Watson : « *It is my belief, Watson, founded upon my experience, that the lowest and the vilest alleys in London do not present a more dreadful record of sin than does the smiling and beautiful countryside*² » (Doyle, 2005-2009 : 893). Et il est possible d'interpréter cette remarque comme une adresse implicite aux critiques futurs pour affirmer, à la suite de Muriel Rosenberg dans son introduction au numéro de *Géographie et Cultures* consacré au roman policier (Rosenberg, 2007), que la question spatiale y va bien au-delà de l'espace référentiel.

Sans entrer dans les polémiques à propos de la définition du roman policier et de ses sous-genres³, on nommera, d'un point de vue théorique, roman policier ou récit d'enquête ces récits structurés par le déroulement d'une investigation menée par un personnage d'enquêteur, dont les incarnations vont de l'amateur à l'équipe de professionnels, du dandy solitaire au privé désabusé, un enquêteur qui pratique l'examen de la scène du crime, raisonne à partir d'infimes détails, interroge les suspects et pourchasse le coupable, afin d'élucider une énigme, ou d'expliquer un mystère. On voudrait montrer ici que la narrativité spécifique de ce type de récits peut être décrite et analysée à partir des configurations spatiales qui structurent son imaginaire, la scène et la piste. On sait que le roman policier propose au lecteur, en raison de sa structure progressive-régressive, une narrativité duplice, ce qui a amené Jacques Dubois à le qualifier d'agent double dans le champ littéraire. D'une part en effet, le roman policier exhibe une forme narrative élémentaire (personnage central et intrigue ficelée), ce qui fait de ce type de récit, finalisé de l'énigme à la solution, théoriquement exempt de tout romanesque inutile à l'enquête, le conservatoire de la forme mimétique contestée par les avant-gardes de la fin du XIX^e siècle (Dubois, 1992 : 31-46). D'autre part, le roman policier narre aussi l'aventure d'un personnage qui se doit de construire le récit qui expliquera l'énigme, soit un récit second, enchassé, qui fait de l'enquêteur une figure auctoriale. La tension entre la narrativité exemplaire et cette métanarrativité explique que le mauvais genre ait pu simultanément se retrouver relégué dans la paralittérature et revendiqué par certaines avant-gardes.

Cette duplicité permet de considérer le roman policier comme une transformation de texte, le passage d'un récit impossible ou inacceptable (l'énigme) à un autre (la solution) : on le montrera, après l'avoir défini comme une aventure de la lecture, en examinant non seulement ses deux scènes, scène du crime et scène finale, mais aussi la représentation de deux actions emblématiques de l'enquêteur, observer et raisonner, par des configurations spatiales, à partir d'un corpus de quatre enquêteurs emblématiques : Sherlock Holmes, Hercule Poirot, le commissaire Maigret et le commissaire Adamsberg⁴.

2 Traduction d'Éric Wittersheim : « J'ai la conviction, Watson, conviction fondée sur mon expérience personnelle, que les plus basses et les plus abjectes des ruelles de Londres ne possèdent pas à leur actif une aussi effroyable collection de péchés que toute cette belle et souriante campagne » (Conan Doyle, 2005-2009 : 893).

3 Reuter (2017) distingue, au sein du roman policier, trois branches : énigme (centré sur l'enquête), noir (aventure et action criminelle) et suspense (attente angoissée centrée sur la victime). Dans ce cadre, et sans forcément nous limiter aux romans d'énigme *stricto sensu*, nous avons choisi de nommer indifféremment roman policier ou récit d'enquête ces narrations où l'investigation permet de donner une solution rationnelle à une énigme initiale.

4 Les enquêtes de Sherlock Holmes (Conan Doyle), un des fondateurs du genre, paraissent entre 1887 et 1927, celles de Hercule Poirot (Agatha Christie) entre 1921 et 1975, ce qui en fait

L'aventure de la lecture

Pour comprendre comment s'articulent récit d'enquête et spatialité, deux remarques préliminaires sont nécessaires, l'une plutôt théorique et l'autre historique, qui opèrent un décalage avec les représentations convenues du roman policier. Dans les romans policiers, l'usage de l'espace s'opère selon les modalités de la traque et de la trace. La première, poursuite, dissimulation, découverte, participe de l'imaginaire du roman d'aventure, tandis que la seconde, l'observation des traces, c'est-à-dire des indices, révèle une dimension plus spécifique. Le roman policier, en effet, relate l'élaboration d'un savoir, puisqu'il s'agit, à partir de ces traces, de résoudre une énigme, d'expliquer l'incompréhensible, de connaître ce qui est advenu. Cette connaissance, qui résout l'énigme, est représentée par le récit explicatif que profère l'enquêteur à la fin de son enquête. Le roman policier évoque donc comme deux figurations de la même activité l'élaboration narrative et la construction du savoir, et les investigations fictives peuvent se lire comme des contes épistémologiques, des réponses de l'imaginaire à cette question que l'on pose si souvent à l'enquêteur : « Comment le savez-vous ? » La méthode du détective, ce qu'il en expose, tout comme ce qu'il met en pratique dans ses enquêtes, est une manière de répondre à cette question (Meyer-Bolzinger, 2012a : 22-23, 67).

La deuxième remarque permet d'inscrire l'élaboration du savoir dans une spatialité. Les histoires du roman policier⁵, focalisées par une quête de légitimité qui les oriente vers la galerie d'ancêtres prestigieux, soulignent peu ses liens avec les romans de la Prairie, qui inaugurent les grandes aventures dans la *wilderness* américaine⁶. Or sa naissance dans le dernier quart du XIX^e siècle s'opère non seulement en lien avec les transformations économiques et sociales de l'époque, mais aussi à la faveur d'une transplantation spatiale, depuis un espace naturel, celui de la Prairie, vers l'univers urbain issu de l'industrialisation. Chez Fenimore Cooper, par exemple, tous les fondamentaux du récit d'enquête sont là : fuite et poursuite, repérage de la piste à partir d'infimes modifications de l'environnement (empreintes, feuilles déplacées, branches brisées), volonté de dissimuler ou de maquiller des traces... Héros du *Dernier des Mohicans*, le trappeur Leatherstockings, aussi surnommé Pathfinder, soit le découvreur

le meilleur exemple du roman d'énigme de l'âge d'or. Avec le commissaire Maigret (Simenon), dont les enquêtes paraissent entre 1930 et 1972, s'amorce une transformation du genre vers plus de romanesque (Dubois, 1992 ; Meyer-Bolzinger, 2012a). Le commissaire Adamsberg (Fred Vargas), apparu en 1991, est un héritier de Maigret et ses enquêtes mêlent les univers du conte et du roman policier (Meyer-Bolzinger, 2012b).

5 L'histoire du roman policier se confond avec celle de la modernité bien qu'on puisse lui trouver des précurseurs jusqu'à Œdipe, les princes de Serendip et le Livre de Daniel. La constitution du genre est liée aux grandes mutations de la seconde moitié du XIX^e siècle (industrialisation, nouveau lectorat, diffusion de l'esprit rationaliste). On la date de 1840 à 1890, entre Amérique (Poe), France (Gaboriau), et Angleterre (Doyle). L'entre-deux guerres représente l'âge d'or du roman d'énigme en Europe.

6 Popularisés par James Fenimore Cooper (1789-1851), les romans de la Prairie relatent des aventures de traces et de traques dans les grands espaces sauvages de l'Amérique du Nord et connaissent un immense succès dès les années 1820. Leur héros est le « suiveur de pistes ». À Fenimore Cooper (*The Last of the Mohicans*, 1826), on peut ajouter notamment Thomas Mayne Reid (1818-1883) et James Oliver Curwood (1878-1927).

de pistes, et que l'on peut considérer comme un ancêtre de Sherlock Holmes, déchiffre la prairie comme si c'était un livre, tandis que pour les Indiens, « *even a humming-bird leaves his trail in the air*⁷ ! » (Cooper, 1957 : 205). En somme, pour raconter l'enquête, il faut, tout autant que des gendarmes et des voleurs, une « prairie », non pas en tant qu'espace référentiel, mais bien pour que s'y inscrivent l'aventure de la traque et la lecture de la trace.

Dans cette perspective, celle d'une filiation avec les romans de la Prairie liée à sa dimension épistémologique, le récit d'enquête doit être considéré comme une aventure de la lecture. Celle-ci se manifeste par l'omniprésence de l'écrit dans les textes fondateurs, depuis les billets mystérieux, les codes secrets, les testaments volés, les journaux et les faits-divers, les recherches dans les archives, jusqu'à la présence aux côtés de l'enquêteur d'un second praticien de l'écriture, à l'instar de Watson le médecin chroniqueur. Déchiffreur infallible d'espaces et de situations, ce qui en fait aussi un héritier du héros des *Bildungsroman* apprenant à décrypter le monde, l'enquêteur se réfère à des modèles méthodologiques variés, comme le savant, le chasseur et le lecteur (Meyer-Bolzinger, 2012a : 29-32). Ces deux derniers, proches parce que pratiquant des démarches interprétatives similaires bien qu'appliquées à des objets distincts, le monde naturel et les textes, sont en effet les références fondatrices du paradigme indiciaire défini par Ginzburg (Ginzburg, 1980).

Ainsi Sherlock Holmes, dernière figure mythique issue d'un texte mais dont la diffusion et la postérité appartiennent aux fictions médiatiques, et ses successeurs au fil du xx^e siècle, incarnent la lecture comme un être au monde. D'où l'insistance sur le regard du détective, qui s'allume à chaque trouvaille, depuis le regard d'aigle de Holmes jusqu'aux gros yeux vides de Maigret, en passant par les yeux de chat de Poirot. L'hypertrophie du voir manifestant la pulsion scopique à l'origine de ce type de récit conjugue l'imaginaire cynégétique avec les références médicales, et la caractérisation du coup d'œil par des références animales constitue la source de réseaux métaphoriques de première importance (Meyer-Bolzinger, 2011). Grâce à ce coup d'œil qui sait dépasser les apparences et déjouer les faux-semblants, l'enquêteur interprète les présupposés d'une remarque incidente, un mouvement involontaire ou un silence inopiné, les ratures ou le froissement d'une lettre, une cicatrice, une posture... tout autant qu'un objet abandonné, de la boue sur le sol, des blessures ou des empreintes. Par exemple Sherlock Holmes déchiffre de la même façon la prairie de la *Vallée de Boscombe* (1891), la pièce vide d'*Une Étude en rouge* (1887), une lettre (*Un scandale en Bohême*-1891) ou un corps vivant (*La cycliste solitaire*-1904), la forme d'une main, l'usure d'une manche, ou une éraflure sur un parapet. Les avatars sherlockiens que sont les séries de type *Experts* modulent à l'envi cette lisibilité du monde et des corps. Ainsi s'équivalent les textes, les corps et le monde, tous éminemment déchiffrables et interprétables, et l'espace où se déroule l'aventure de la lecture est une abstraction unifiée caractérisée par sa lisibilité, ce qui n'ex-

7 Je traduis : « même un oiseau-mouche laisse une trace ! ».

clut ni l'ambiguïté des signes ni l'infinie réversion des lectures contradictoires. La spatialité du récit d'enquête est avant tout une spatialité pour la lecture.

La scène du crime : clôture et textualité

Le roman policier s'ouvre traditionnellement par la découverte d'un crime : « *This, then, is the stage upon which tragedy has been played*⁸ » dit Holmes à Watson après lui avoir montré une carte de la lande entourant Baskerville Hall (Doyle, 1902, volume 2 : 346). La scène du crime, une structure fondamentale qui s'actualise en de nombreuses variantes, est essentiellement le lieu où l'on trouve le corps : un pré, un pont, une route, une cabane, une pièce dans un appartement. Poirot en expérimente de nombreuses déclinaisons où l'on reconnaît une version moderne du manoir gothique : chalet isolé par la tempête de neige, paquebot sur le Nil, avion, train bloqué en rase campagne... La découverte de cette scène, en tant que surface délimitée, résulte souvent du déplacement de l'enquêteur vers les lieux du crime. Sont ainsi associées la première fonction proppienne déclenchant la narration, « le héros quitte la maison », et cet espace offert à la sagacité du détective lecteur, ce qui correspond à l'alliance entre la narrativité exemplaire (Propp) et le métanarratif (un espace à observer pour en tirer un récit) caractérisant le récit d'enquête.

La scène du crime est constituée d'un fragment d'espace dont le principal attribut est sa clôture. Cette caractéristique se remarque aussi bien dans les séries télévisées, avec le bandeau indiquant « *crime scene do not cross* » ou le tracé au sol qui délimite le cadavre, que, par exemple, dans l'écriture de Simenon (Meyer-Bolzinger, 2007 : 56-58). Dans certaines enquêtes de Maigret comme *L'Ombre chinoise* (1932), *Maigret à l'école* (1953), ou *Maigret et le voleur paresseux* (1961), la clôture de la scène est renforcée par un dispositif de regards croisés où l'observateur se retrouve observé, surpris. À la fois support et cadre, la scène est en effet instituée non seulement par le regard et les gestes du détective qui observe et distingue le significatif, mais aussi par le point de vue du narrateur/auteur qui la décrit. *The Cardboard Box* (*La boîte en carton*, 1892), une enquête menée par Sherlock Holmes sur une affaire d'adultère qui aboutit à un double meurtre, déploie de manière exemplaire les configurations imaginaires issues de la spatialité de la scène du crime. L'objet énigmatique est constitué d'une paire d'oreilles humaines, fraîchement découpées et déposées sur un lit de gros sel dans une boîte en carton expédiée par la poste à une paisible demoiselle de la banlieue londonienne. La boîte est un substitut de la scène du crime : l'espace en est circonscrit et les deux oreilles représentent les deux cadavres comme miniaturisés. Le meurtre a eu lieu en barque, sur un lac et dans le brouillard et il a fallu cette transmutation de la scène pour qu'elle devienne lisible. En fait, la scène est à la fois une représentation spatiale de la situation initiale, hyperbolisée par sa clôture, et la spatialisation des données de l'énigme. La clôture

8 « Voilà donc la scène où s'est déroulée la tragédie » (p. 347).

de la scène du crime est donc une figuration de l'énigmatique. Souvent représentée comme un écheveau emmêlé qu'il convient de dérouler, c'est-à-dire par des images de l'embrouillé, notamment chez Simenon et Vargas, si l'on reconnaît aussi des motifs du disloqué soulignant l'incohérence des données initiales, la principale figuration de l'énigme est bien celle d'un espace dont la ferme délimitation explicite le fait qu'il porte un savoir difficile d'accès. La figure archétypique en est bien sûr la chambre close, dès les premiers romans policiers, avec le *Double Murder in the rue Morgue* (1842) de Poe, *The Speckled Band* (1892) de Doyle, et *Le mystère de la chambre jaune* (1907) de Leroux. La scène du crime est à la fois un énoncé forclos et un lieu de danger : ceux qui s'en approchent sans être protégés par l'exterritorialité de l'enquêteur, ceux qui en parlent sans mesurer ce qu'ils s'approprient à dire risquent gros.

La fonction de cette clôture est celle d'un double cadrage, de l'investigation et du genre. Car il y a là une nécessité heuristique : par la délimitation d'un champ d'investigation, on limite la prolifération des indices, on représente la préparation méthodique de l'interprétation, conformément au modèle médical de Sherlock Holmes, ainsi activé même dans des œuvres qui en sont très éloignées (Meyer-Bolzinger, 2012a : 96-115). La scène du crime fonctionne donc à l'instar de ce que Philippe Hamon appelle un *lieu cybernétique*, c'est-à-dire un espace imaginaire qui représente l'élaboration d'un savoir (Hamon, 1993). En outre, la manière dont elle est décrite connote le sous-genre. On peut par exemple comparer l'abstraction des scènes d'Agatha Christie, typiques du roman d'énigme, l'insertion topographique de celles des Maigret, qui sont une occasion de descriptions fines des personnages ou des lieux, et la surenchère gore de certains romans contemporains. Dans les écritures expérimentales, la scène du crime se déplace, ce qui est une manière de faire jouer la structure conventionnelle du récit d'enquête. Il s'agit alors de retarder le moment où le texte se conformera à un modèle, de laisser le personnage d'enquêteur dans la vacance, comme, par exemple, dans *Les scrupules de Maigret* (1958), ou *Rue des Boutiques obscures* (Modiano, 1978).

On sait que la première étape de l'écriture de l'Histoire, selon Michel de Certeau, est la production du lieu : « Tout commence avec le geste de *mettre à part*, de rassembler, de muer ainsi en "documents" certains objets répartis autrement⁹ » (Certeau, 1975 : 100). Ainsi le lien entre spatialité et textualité se manifeste dès la délimitation de la scène du crime. De même que les sanglants trophées dans un paisible salon victorien (*The Cardboard Box*), l'expression « le cadavre dans la bibliothèque », qui est un titre d'Agatha Christie¹⁰, joue sur l'incongruité du corps parmi les livres et désigne la scène du crime comme le résultat d'une irruption brutale. C'est aussi une assez bonne description de la place du roman policier dans la littérature. Le cadavre dans la bibliothèque,

9 Pour Certeau, il s'agit de l'établissement des sources défini comme une redistribution de l'espace (Certeau, 1975 : 103).

10 Il y a des corps dans les bibliothèques d'Agatha Christie, *The Body in the Library* (1946), *Halloween Party* (1969), de Conan Doyle, *The Valley of Fear* (1915), et de Georges Simenon, *Maigret et l'affaire Nahour* (1967). C'est aussi le titre d'un roman de l'amie d'Hercule Poirot, Ariane Oliver, dans *Cartes sur Table* (*Cards on the Table*, 1936).

lieu commun du roman d'énigme, manifeste donc la spécularité de la scène du crime, à double titre. D'une part, comme l'écrit Genette dans « La littérature et l'espace », la bibliothèque est « le plus clair et le plus fidèle symbole de la spatialité de la littérature » (Genette, 1969 : 48). D'autre part, cet espace originare est comme une page offerte au détective lecteur : « Ce n'était pas la peine de mentir. Tout cela était comme écrit en clair sur le cadavre et dans l'appartement » (Simenon, 1992, volume 5 : 265). La textualité de la scène du crime, liée à sa caractérisation comme un espace clos et porteur de signes, se lit de surcroît dans le motif constant du champ de neige où s'inscrivent les traces, dès les détectives fondateurs, Lecoq et Holmes, jusqu'aux réécritures de Giono et Modiano¹¹. Aussi la scène du crime apparaît-elle comme l'emblème miniaturisé de la spatialité du récit d'enquête.

La scène finale : clore le récit

La question « comment le savez-vous ? », qui signale la dimension épistémologique du récit d'enquête, se décline aussi en « comment raconter ? » et en révèle la métanarrativité, assumant implicitement qu'une explication vraie ne peut prendre que la forme d'un récit clair, complet et cohérent. Dans le roman policier, construire un savoir c'est aussi, et surtout, élaborer un récit. Aussi l'enquêteur n'est-il pas seulement le déchiffreur d'une signification dissimulée (donc déjà là), il est aussi un auteur qui fabrique un objet signifiant. On voit par exemple le commissaire, dans *Maigret aux Assises*, se préoccuper de la qualité de son récit comme le ferait un romancier, et les nombreuses similitudes existant entre sa méthode d'investigation et l'écriture de Simenon ont été abondamment commentées. Que le récit d'enquête raconte aussi la fabrique d'un récit, est clairement indiqué dans la scène finale des romans d'énigme de l'âge d'or, une narration théâtralisée où le détective expose la solution de l'énigme. Si la scène finale constitue, de toute évidence, plutôt un moment de l'enquête, on verra que cette dimension métanarrative lui confère les mêmes caractéristiques spatiales que la scène du crime : on y reconnaît, tout d'abord, un discours où le détective explique comment il a mené son enquête, quels ont été ses raisonnements et ses trouvailles, mais aussi le résultat de cette investigation, un récit de ce qui s'est « vraiment » passé. Hercule Poirot, par exemple, réunit tous les protagonistes du *Crime de l'Orient Express* pour leur expliquer comment il a su et par quelle histoire se résout l'énigme. Avec eux il décide aussi quelle sera la version livrée à la police. L'importance de cette scène finale s'observe de surcroît dans les réécritures littéraires de l'enquête qui la déplacent (Patrick Modiano dans *Rue des Boutiques obscures*) ou en accentuent la spécularité (Antoine Bello dans *Enquête sur la disparition d'Émilie Brunet*, 2010). Conclusion de l'enquête et triomphe de l'enquêteur, la scène finale fait écho à la scène initiale où s'expose le crime.

11 Par exemple : Gaboriau, *L'affaire Lerouge* (1865), Doyle, *Le diadème de Bérlys* (1892), Giono, *Un roi sans divertissement* (1947), Modiano, *Rue des Boutiques obscures* (1978).

L'énigme peut alors s'entendre comme un défi à la figure auctoriale qu'est l'enquêteur, ce qui est fortement souligné, par exemple, chez Fred Vargas, notamment dans *Temps glaciaires* (2015), où l'on trouve, exceptionnellement, une scène finale présentée comme une leçon magistrale d'investigation et d'élaboration narrative. La tension entre la forme narrative simple et la métanarrativité complexifie la posture du lecteur, à la fois *lu* et *lectant*, selon les termes de Michel Picard, c'est-à-dire à la fois immergé dans la fiction, porté par le déroulement de l'enquête, et observant le texte qu'il est en train de lire, à la manière dont le détective examine la scène du crime, parce qu'il cherche lui aussi à résoudre l'énigme. Ainsi s'explique en effet, le fameux défi au lecteur qui installe les romans d'énigme de l'âge d'or dans une sorte de système proportionnel où le détective et l'assassin entretiennent les mêmes relations que le lecteur et l'auteur, le premier cherchant à déchiffrer ce que l'autre a dissimulé, et qui se trouve parfois, chez Ellery Queen par exemple, explicitement énoncé par une interpellation directe du personnage au lecteur inscrivant dans le texte comme une frontière entre l'enquête et la scène finale. Le texte est donc comme un ring (une scène ?) où combattent ceux qui prétendent à l'auctorialité, le détective et l'assassin, et le lecteur se trouve invité à y monter... Le défi au lecteur fait ainsi du récit d'enquête le genre de la métalepse, ce que les analyses de Pierre Bayard mettent en évidence et pratiquent tout à la fois. Quand le lecteur de roman policier cherche à déchiffrer la scène du crime et à interpréter les indices, il confond l'intra et l'extra diégétique, il assimile le monde (intradiegétique) et le texte (extradiégétique) en une spatialité unifiée, conformément au principe fondateur du genre que l'on a évoqué précédemment.

La scène du crime et la scène finale partagent par conséquent, aux deux extrémités du roman policier, cet enjeu de lecture-écriture figuré par la clôture de l'espace, ce qui nous amène à reconsidérer la structure progressive-régressive du roman policier pour l'intégrer dans une perspective plus spatiale. La fameuse double histoire de Todorov (Todorov, 1971 : 11-13), où le moment du crime constitue le pivot entre l'histoire du crime qui y mène et l'histoire de l'enquête qui en découle, souligne certes la fonctionnalité de la scène du crime, mais sans la relier à la scène finale. La structuration proposée par Bayard (Bayard, 1998 : 87-88) décrit la dynamique de l'enquête en deux temps : le premier est un moment d'ouverture aux hypothèses, qui sont autant de récits potentiels, alors que le second, durant la scène finale où le détective profère la solution de l'énigme, actualise un récit unique et clôt simultanément l'investigation et le texte. En fait, puisqu'elle entrelace un discours de la méthode (comment le détective a su) à un récit de ce qui s'est passé, la scène finale est structurée comme une reduplication des moments de l'enquête. La profération de l'énigme et le déroulement de l'enquête deviennent, dans le discours final du détective, explication méthodologique et solution, selon une disposition en chiasme. Ainsi le roman policier raconte deux fois la même chose : la première fois selon une modalité énigmatique, puisque le lecteur ne comprend pas l'énigme ni ce qui se joue dans les étapes de l'enquête, et la deuxième fois selon une modalité explicative, durant la scène finale. Cette dynamique particulière se trouve de surcroît

thématisée dans le récit par le personnage du détective-lecteur, d'abord porté par le mystère et les rebondissements de son enquête, ne comprenant pas toujours ce qui se joue là, puis transformé en figure d'autorité quand il explique et profère le récit. Ainsi s'établit la symétrie entre la scène du crime et la scène finale, deux espaces clos de part et d'autre de l'enquête.

Observer c'est découper

Si l'on comprend le roman policier comme le passage de l'énigme, matérialisée par la scène du crime, au récit explicatif, énoncé dans la scène finale, l'enquête est précisément ce mouvement d'une clôture à l'autre. La nouvelle de Simenon intitulée *Le Témoignage de l'enfant de chœur* (1947) le thématise avec Justin, l'enfant de chœur qui va servir la messe du matin à la chapelle de l'hôpital et doit traverser seul la ville noire et déserte :

En somme, il y avait deux pôles entre lesquels, chaque matin, le gamin se précipitait avec une sorte de vertige : sa chambre, sous le toit, dont le tirait la sonnerie du réveille-matin, puis, à l'autre bout d'une sorte de vide que des cloches étaient seules à animer, la sacristie de la chapelle. (Simenon, 1992 : volume 1, 42)

Cette dynamique fondamentale incite à interpréter les premières actions du détective comme une mise en jeu de la clôture¹² : c'est lui qui ouvre et ferme le champ de l'investigation, et en cela aussi consiste son autorité. Dans de nombreux *Maigret*, par exemple, l'incipit montre la fin d'une enquête, la difficulté à rentrer chez soi après 30 heures d'interrogatoire, et le coup de téléphone qui configure un nouvel espace pour l'investigation, qui annonce une nouvelle scène de crime. Quand la police propose une explication invraisemblable ou trop facile (comme souvent chez Vargas), quand le client raconte à Sherlock Holmes qu'il craint que sa femme ne soit un vampire (*The Sussex Vampire*, 1924), enquêter, c'est d'abord démonter un récit, reconnaître l'invraisemblance, prouver le mensonge, déceler la mise en scène. Dans cette perspective, les indices sont les éléments qui permettent de passer du récit initial (l'énigme) au récit final (la solution) et leur rôle, en termes lacaniens, est celui des « points de capiton », ces traces du caché qui affleurent, comme des points de contact entre le récit latent (la solution) et le récit patent (l'énigme).

La résolution de l'énigme s'effectue grâce à deux opérations mentales, l'observation et le raisonnement, soit respectivement une sélection (des indices) puis une combinaison (en récit explicatif), ce qui correspond à l'articulation des axes paradigmatique et syntagmatique dans l'énonciation. Dans l'imaginaire de l'enquête, l'observation est représentée par des objets-outils (la loupe de

¹² Cette mise en jeu de la clôture apparaît aussi au niveau extra diégétique : à la fin du livre, le lecteur éprouve à la fois la satisfaction de la clôture, ou, comme dirait Eco, la consolation de la résolution, et la possibilité d'un retour dans le cas d'une série.

Holmes, les lunettes vertes de Dupin) ou des postures (quand le détective s'incline ou s'allonge par terre) mais aussi par une fragmentation : celle d'un espace en vue de délimiter une scène, celle qui consiste à pénétrer dans la chambre close, à lever une contradiction, mais aussi celle de l'indexation qui revient à découper le monde, les corps, les discours. Ce qui fait repérer l'indice en effet, est son caractère incongru, déplacé, ajouté, et l'indexation consiste à distinguer le significatif dans la profusion des détails, l'isoler de son contexte, l'extraire en somme. L'indexation brise le continuum lisible, et l'indice est un fragment de monde, de corps ou de texte. Ainsi le bouton arraché dans la lutte avec l'assassin (*Maigret tend un piège*, 1955), les éraflures et les cicatrices, mais aussi les expressions polysémiques relevées par Poirot (*Five Little Pigs*, 1942). Le discours méthodologique de Holmes explicite cette opération de découpe, comme une synecdoque opérée par une autopsie métaphorique : « *Always look at the hands first, Watson. Then cuffs, trouser-knees, and boots*¹³ » (Doyle, 2005-2009 : 922). Cette fragmentation spatiale figurant l'observation révèle le modèle clinique holmésien et la référence constante, dans les aventures de l'illustre détective, à la méthode anatomoclinique, fondée sur la corrélation des signes cliniques et des lésions nécropsiques. Le détective observe le monde et le partage en fragments significatifs, comme l'anatomiste découpe et examine un cadavre. Sa puissance, concentrée dans son coup d'œil, s'accompagne par conséquent de représentations fréquentes de pièces détachées et d'un imaginaire de l'autopsie (Meyer-Bolzinger, 2016). La mise en pièces de l'autopsie constitue alors une métaphore de la démarche analytique.

Dans *The Adventure of Charles Augustus Milverton* (1904), Holmes et Watson se transforment en cambrioleurs pour lutter contre un maître-chanteur. La description du coffre-fort qu'ils s'apprêtent à fracturer, pour y récupérer des documents compromettants, conjugue les isotopies de l'effraction, de l'opération chirurgicale et de la chevalerie. Les gestes de Holmes sont effectués « *with the calm, scientific accuracy of a surgeon who performs a delicate operation* » ; l'objet est ainsi décrit : « *this green and gold monster, the dragon which held in its maw the reputation of many fair ladies* » ; Watson qualifie leur effraction de conduite « *unselfish and chivalrous* » justifiée par « *the villainous character of our opponent*¹⁴ » (Doyle, *Ibid.* : 904). Cet exemple riche permet d'évoquer les prolongements, dans l'imaginaire de l'enquête, de la représentation de l'observation comme une fragmentation. On peut noter, pour commencer, la proximité ainsi établie entre l'effraction et l'indexation opérée par le détective. Mais cela n'entame pas sa puissance héroïque et on suivra, de ce point de vue, Gilbert Durand qui voit en Sherlock Holmes « le successeur direct de saint Georges » (Durand, 1992 : 184). L'association du coup d'œil de la clairvoyance, de la lame brillante

13 Traduction : « Toujours regarder les mains en premier, Watson. Puis les manchettes de chemise, les genoux du pantalon et les chaussures » (Doyle, 2005-2009 : 923).

14 « avec la précision tranquille et toute scientifique du chirurgien qui entreprend une opération délicate », « ce monstre vert et doré, ce dragon qui tenait dans sa gueule la réputation de tant de belles dames », « ouvertement altruïste et chevaleresque », « la personnalité crapuleuse de notre adversaire » (Doyle, *Ibid.* : 905). Je souligne.

qui incise, et de l'arme du chevalier séparant le Bien du Mal, inscrit en effet l'enquêteur en héros qui tranche dans l'archétype du pourfendeur de dragons.

La fragmentation se remarque aussi dans le texte-même du roman policier, caractérisé par l'abondance de dialogues et l'insertion de documents iconiques. Le plan des lieux, par exemple, tout en soulignant l'importance de l'espace référentiel, favorise certes les jeux métalectiques du défi au lecteur en lui proposant d'observer directement des lieux intradiégétiques, mais surtout crée un texte discontinu. Les aventures de Sherlock Holmes expriment le passage d'une clôture à l'autre d'un point de vue textuel, avec un récit (un bloc typographique) à l'initiale et en final, et entre les deux, comme des étapes de la transformation de l'énigme en sa solution, les dialogues et des ébauches narratives (des paragraphes plus petits, séparés par de nombreux blancs). La partition spatiale opérée par le coup d'œil s'exhibe encore dans la séquence descriptive où le texte, comme un corps découpé par l'autopsie, se trouve scindé par l'indexation : les portraits des protagonistes (d'éventuels suspects), la description des lieux ou de la scène du crime sont dédoublés dans de très nombreux exemples chez Doyle, Christie ou Simenon, selon que la description mette en scène un voir (non indexé) ou un observer (indexé)¹⁵. Enfin, une telle représentation de l'observation aboutit à considérer l'indice comme un trope. En effet la stylistique de Riffaterre (1982) définit le trope comme un élément contrastant qui se détache du continuum textuel. Aussi l'indexation ressemble-t-elle à une opération rhétorique : identifier un élément contrastant, lui attribuer une signification qui n'est pas habituellement la sienne. L'indice est donc la figure de style du roman policier : reconnu par contraste, structuré comme un trope à partir de la distinction littéral/figuré, il doit, selon les préceptes de Van Dine qui fondent le défi au lecteur, être à la fois énoncé et dissimulé¹⁶ (in Vanoncini, 1997 : 121-124). C'est pourquoi le roman policier suppose une écriture de la dissimulation, d'où son incompatibilité foncière avec les Belles-Lettres et son caractère de « récit impossible », selon les termes d'Eisenzweig.

Suivre la piste

Autant la scène, on l'a vu, s'actualise en deux figures symétriques qui se font écho, scène du crime et scène finale, autant les représentations de la piste sont immédiatement arrimées à la dimension métanarrative de ces récits, en raison de la parenté évidente entre le fil narratif à dérouler et la piste à suivre. Qu'est-ce que suivre la piste, en effet, si ce n'est avancer, d'étapes en étapes, jusqu'au résultat ? C'est pourquoi les configurations imaginaires de la piste, liées à la représentation de l'enquête comme un parcours, renvoient plutôt au modèle du chas-

15 C'est Sherlock Holmes, dans *A Scandal in Bohemia* (1-395), qui opère cette distinction essentielle, marquant la différence entre l'enquêteur qui observe et le narrateur, Watson, qui voit.

16 En particulier la règle n° 1, qui fonde le défi au lecteur : « Le lecteur et le détective doivent avoir des chances égales de résoudre le problème », et la règle n° 15 : « Le fin mot de l'énigme doit être apparent tout au long du roman, à condition, bien entendu, que le lecteur soit assez perspicace pour le saisir. »

seur, puisque c'est le limier qui suit la piste, et se développent en motifs associés à un déplacement, soit intellectuel, le raisonnement, soit spatial, la marche. La déconstruction analytique suppose une reconstruction, une remise en forme discursive, bref un raisonnement. Après la fragmentation de l'indexation, suivre la piste, c'est associer des faits, les rapprocher, les confronter, les relier. Par exemple, dans les enquêtes de Sherlock Holmes, le visuel sert la déconstruction tandis que seul le discours permet la construction narrative. Les figurations de la piste dépendent de celles de l'énigme : à l'embrouillé correspond le fil à suivre, à dérouler, selon l'idée que fabriquer un récit c'est imaginer des enchaînements : « Il revoyait le gosse ; il revoyait le vieillard. Il cherchait un lien » (Simenon, 2002 : 49). Établir des liens, logiques ou narratifs, tel est le défi lancé à l'enquêteur : « *What possible connection can there be between an angry wolfhound and a visit to Bohemia, or either of them with a man crawling down a passage at night*¹⁷ ? » (Doyle, 2005-2009 : 916). La construction de l'histoire à partir des faits établis, se fait à la faveur d'un changement de point de vue ou en se référant à un modèle, un scénario : « *that's the story from the other side*¹⁸ » (Christie, 1941) déclare l'un des témoins de la scène finale.

Suivre la piste se figure différemment selon les références méthodologiques des enquêteurs, selon leur modèle épistémologique. Les représentations du raisonnement de Sherlock Holmes s'actualisent en deux motifs, d'une part tout ce qui est lié à la pipe, en contraste avec la loupe de l'observation : les volutes de fumée, la quantité de tabac consommé... D'autre part, la réflexion se manifeste par l'installation (sur des coussins, dans un fauteuil, en position fœtale...) :

*[Holmes] put on a large blue dressing gown, and then wandered about the room collecting pillows from his bed and cushions from the sofa and armchairs. With these he constructed a sort of Eastern divan, upon which he perched himself cross-legged, with an ounce of shag tobacco and a box of matches laid out in front of him*¹⁹. (Doyle, 2005-2009 : 634)

Héritiers de la méthode holmésienne, les enquêteurs ratiocinateurs sont des penseurs statiques, des *armchair detective*, comme Nero Wolfe ou le prisonnier de Borges, Don Isidro Parodi. Leur immobilité figure, *a contrario*, l'agilité de leur esprit, qui se manifeste aussi dans leurs affirmations surprenantes, présentées comme des déductions logiques opérées par les « petites cellules grises ». Dans ces enquêtes-là, essentiellement des romans d'énigme de l'âge d'or, le modèle du chasseur a quasiment disparu au profit du lecteur et du logicien, et l'animalisation du détective, sa transformation en chien renifleur, très

17 « Quel rapport peut-il bien exister entre un chien loup agressif et un séjour en Bohême, ou entre l'un et l'autre de ces faits et un homme qui rampe la nuit dans un couloir ? » (p. 917).

18 Je souligne et je traduis : « C'est l'histoire vue d'un autre côté ».

19 [Holmes] enfila une grande robe de chambre bleue, puis déambula dans la chambre pour rassembler les oreillers de son lit et les coussins du canapé et des fauteuils. Il fabriqua ainsi une sorte de divan oriental sur lequel il se percha, assis en tailleur, un petit tas de tabac brun et une boîte d'allumettes posés devant lui. » (p. 635).

présente dans les romans antérieurs à la Première Guerre mondiale (Vareille, 1989), est reléguée au rang de parade grotesque par les enquêteurs cérébraux de l'entre-deux-guerres²⁰.

Avec les enquêteurs qui refusent le modèle holmésien, le mouvement logique devient déplacement dans l'espace : pour eux, penser, c'est marcher. Par exemple, le commissaire Maigret, imaginé par Simenon en opposition aux détectives rationnels et brillants, qui rejette l'idée même de méthode et fonde son investigation sur la compréhension, suit la piste en marchant dans Paris, en refaisant un itinéraire, en mettant ses pas dans ceux de la victime (Meyer-Bolzinger, 2007). Sa façon d'enquêter, qui consiste à se projeter dans un personnage, fonctionne comme une immersion fictionnelle actualisée par la déambulation. Il en est de même avec Adamsberg (Fred Vargas) dont l'errance sans but dans le labyrinthe urbain, avec une préférence marquée pour les bords de Seine, révèle une pensée tortueuse : « Adamsberg ne savait réfléchir qu'en déambulant²¹ ». Ces enquêteurs marcheurs font resurgir la figure du limier, comme un retour à la piste matérielle et à une acception littérale de la formule « suivre la piste », un retour aux figurations archaïques de l'investigation pour souligner une sensibilité au concret, au détriment de l'intelligence abstraite : Adamsberg sent la cruauté, comme une odeur qui « suinte²² », tandis que Maigret « [renifle] l'intimité des autres » (Simenon, 1992, volume 10 : 61). Si leur intuition est ainsi figurée comme un flair, et leur réflexion concrétisée comme un itinéraire, il faut néanmoins souligner que ce retour du limier s'accompagne de la disparition des métaphores cynégétiques, au profit d'une référence à la pêche considérée comme une chasse euphémisée. On sait que Maigret a coutume de contempler en rêvant le pêcheur du Pont Saint-Michel, son double immobile, et Adamsberg, parce qu'il est insaisissable et apparemment illogique, est associé à un imaginaire aquatique (Meyer-Bolzinger, 2012b). Une telle pratique de l'investigation, plus intuitive, voire apparemment anarchique, n'empêche pas ces enquêteurs arpenteurs de résoudre des énigmes complexes : « c'est notre métier, de finir les histoires » (Vargas, 2006 : 94), déclare Adamsberg. Que le rejet du modèle logique et rationaliste révèle la spatialité des représentations imaginaires de l'investigation en l'assimilant à une déambulation se remarque aussi dans les réécritures contemporaines de l'enquête hors roman policier. Par exemple, dans *Rue des Boutiques obscures*, un faux roman policier pour lequel Modiano obtient le prix Goncourt en 1978, l'imaginaire de l'enquête est présent mais atténué : plus de scène du crime ni de scène finale, on glisse du *whodunit* à un questionnement plus métaphysique sur l'identité, et l'enquête inaboutie se résume essentiellement, au-delà de la rencontre de témoins peu fiables, à une errance urbaine qui remplace le raisonnement. Ainsi la fabrique du récit s'inscrit elle aussi dans l'espace avec la figuration du raisonnement comme une déambulation.

20 Voir en particulier, dans *Murder on the Links* (1923-*Le Crime du golf*), la manière dont Poirot dénigre le policier attaché aux empreintes en l'appelant *the human foxhound*.

21 Par exemple : Vargas, 2006 : 102.

22 Par exemple : Vargas, 1991 : 37.

On peut donc décrire et analyser le fonctionnement du roman policier en termes de spatialité et les éléments ainsi mis au jour, la symétrie entre scène du crime et scène finale, la figuration de l'observation comme une fragmentation et celle du raisonnement comme un déplacement, dépendent de la dimension métanarrative du récit d'enquête. L'enquête est donc représentée comme la déconstruction-reconstruction d'un récit configuré comme un espace clos, soit la lecture/écriture d'une spatialité « monde-corps-texte ». On se souvient que, dans son essai intitulé *Une Chambre à soi* (1929), Virginia Woolf faisait de la clôture spatiale une condition de l'écriture. En effet, si les configurations spatiales analysées emblématisent la littérarité spécifique du mauvais genre, elles constituent aussi des représentations imaginaires de la créativité qui peuvent se lire ailleurs : dans les autobiographies d'écrivain du xx^e siècle, par exemple, la description de la chambre d'enfant comprend invariablement des figurations de la clôture et de l'élan qui expriment l'envol de l'imagination, la naissance du récit et la vocation de l'écrivain (Meyer-Bolzinger, 2015), ce qui est aussi une manière d'insister sur les liens unissant spatialité et textualité.

Œuvres citées

- BAYARD, Pierre, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Paris, Éditions de Minuit, 1998.
- CERTEAU, Michel de, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975.
- CHRISTIE, Agatha, *Evil Under the Sun*, 1941.
- COOPER, James Fenimore, *The Last of the Mohicans*, Londres, Everyman's Library, 1957.
- DOYLE, Arthur Conan, *Les Aventures de Sherlock Holmes*, 5 volumes, Paris, Omnibus, 2005-2009.
- DUBOIS, Jacques, *Le Roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992.
- DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Malakoff, Dunod, 1992.
- GENETTE, Gérard, « La littérature et l'espace », *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 43-48.
- GINZBURG, Carlo, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, 6, 1980, p. 7-44.
- HAMON, Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993.
- MEYER-BOLZINGER, Dominique, « Les itinéraires parisiens du commissaire Maigret », *Géographie et cultures*, 61, 2007, p. 43-59.
- MEYER-BOLZINGER, Dominique, « L'écriture policière de Modiano, ou l'enquête en suspens », Gilles Ménégaldo, Maryse Petit (dir.), *Manières de noir. La fiction policière aujourd'hui*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 265-277.
- MEYER-BOLZINGER, Dominique, « L'hypertrophie du voir dans le roman policier », Frédérique Toudoire-Surlapierre (dir.), *Voir / être vu. Réflexions sur le champ scopique dans la culture et la littérature européenne*, Paris, Éditions L'improvisiste, 2011, p. 247-256.
- MEYER-BOLZINGER, Dominique, *La méthode de Sherlock Holmes, de la clinique à la critique*, Paris, Campagne Première, 2012a.
- MEYER-BOLZINGER, Dominique, « Adamsberg fils de Maigret », *Temps Noir*, 15, 2012b, p. 84-99.
- MEYER-BOLZINGER, Dominique, « La chambre d'enfant et la naissance à l'écriture », Françoise Abel, Mireille Delbraccio, Maryse Petit (dir.), *Écriture(s) et psychanalyse : quels récits ?*, Paris, Hermann, 2015, p. 113-125.

- MEYER-BOLZINGER, Dominique, « L'imaginaire de l'autopsie », Hélène Machinal, Gilles Ménégaldo, Jean-Pierre Naugrette (dir.), *Sherlock Holmes un nouveau limier pour le XXI^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 75-88.
- REUTER, Yves, *Le Roman policier*, Paris, Armand Colin, 2017.
- RIFFATERRE, Michael, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- ROSEMBERG, Muriel, « Introduction. Les espaces du roman policier », *Géographie et cultures*, 61, 2007, p. 3-5.
- SIMENON, Georges, *Tout Simenon*, 1992
- TODOROV, Tzvetan, « Typologie du roman policier », *Poétique de la prose*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 9-19.
- VANONCINI, André *Le Roman policier*, Paris, PUF, 1997.
- VAREILLE, Jean-Claude, *L'Homme masqué, le justicier et le détective*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1989.
- VARGAS, Fred, *L'Homme aux cercles bleus*, Paris, Viviane Hamy, 1991.
- VARGAS, Fred, *Dans les bois éternels*, Paris, Viviane Hamy, 2006.

|

Cartes

Lorsque le texte spatialise : retour sur quelques théories et expériences littéraires à dimension spatialisante

Juliette Morel
Université de Limoges
Centre de recherche interdisciplinaire en histoire,
histoire de l'art et musicologie (EA 4270)

RÉSUMÉ. Sans prétendre à l'exhaustivité, cet article entend revenir sur quelques théories littéraires qui utilisent la notion de spatialité pour réfléchir le texte et la narration littéraires (principalement issues de des œuvres théoriques de Michel Butor, Gérard Genette, Paul Ricoeur, Édouard Glissant). Il a pour objectif de prouver l'efficacité de cette démarche en l'appliquant à des expériences littéraires précises, notamment des expériences démontrant la potentialité de spatialisation liée à la fragmentation du texte (notamment issues des œuvres de Kateb Yacine, Rachid Boudjedra, Italo Calvino, Georges Perec, Julio Cortazar, Michel Butor). Les références que nous développerons dans cet article offrent une diversité fertile à l'usage des littéraires épris de spatialité et des géographes férus de textes.

MOTS-CLEFS : Spatialité, Textualité, Fragmentation textuelle, Théorie littéraire.

ABSTRACT. This article aims at synthesizing several literary theories (developed by French or French-speaking twentieth-century theoreticians like Michel Butor, Gérard Genette, Paul Ricoeur, or Edouard Glissant) whose methods and analyses heavily rely on spatiality. The goal of this article is to improve the efficacy of such approaches. In this perspective, I use them to shed light on some literary experiments like textual fragmentation in works by Kateb Yacine, Rachid Boudjedra, Italo Calvino, Georges Perec, Julio Cortazar and Michel Butor.

KEYWORDS: Spatiality, Textuality, Textual Fragmentation, Literary Theory.

*Je me promène en fait dans un livre
comme je me promène dans une
maison. (Michel Butor, 1992 : 69)*

Commençons par rappeler les principes posés par Gérard Genette dans son article « La Littérature et l'espace » à la fin des années 1960 :

62

On peut aussi, on doit aussi envisager la littérature dans ses rapports avec l'espace. Non pas seulement [...] parce que la littérature, entre autre « sujet », parle aussi de l'espace [...] non seulement encore parce [qu'] [...] une certaine sensibilité à l'espace, ou pour mieux dire une sorte de fascination du lieu, est un des aspects essentiels de ce que Valéry nommait *l'état poétique*. Ce sont là des traits qui peuvent occuper ou habiter la littérature, mais qui peut-être ne sont pas liés à son essence, c'est-à-dire à son langage. Ce qui fait de la peinture un art de l'espace, ce n'est pas qu'elle nous donne une représentation de l'étendue, mais que cette représentation elle-même s'accomplit dans l'étendue [...]. Et l'art de l'espace par excellence, l'architecture, ne parle pas de l'espace : il serait plus vrai de dire qu'elle fait parler l'espace [...] Y a-t-il de la même façon ou d'une façon analogue quelque chose comme une spatialité littéraire, spécifique à la littérature, une spatialité représentative et non représentée ? Il me semble qu'on peut le prétendre sans trop forcer les choses. (Genette, 1969 : 43-44)

Le critique répond à la question dans la suite de l'article en donnant plusieurs éléments : premièrement il explique que « la spatialité de la littérature » est due au nombre impressionnant d'emprunts au champ lexical de l'espace, qui spatialise de fait, et aux principes mêmes de la linguistique saussurienne, accentués par la forme écrite de la littérature. Deuxièmement, cette spatialité est contenue dans la structure des œuvres exigeant souvent une lecture « télescopique », liant des épisodes parfois lointains dans le fil « temporel » de la lecture, à l'image de l'œuvre « cathédrale » de Marcel Proust. Genette décrit enfin « le style comme spatialité sémantique du discours littéraire », à l'instar de la figure dont le fonctionnement se fonde sur « l'espace sémantique qui se creuse entre le signifié apparent et le signifié réel abolissant du même coup la linéarité du discours » (Genette, 1969 : 47), et donc bouleversant sa temporalité... Voilà les bases solides, jetées il y a déjà longtemps, sur lesquelles peut s'échafauder notre réflexion sur l'espace du texte, espace non pas en tant que thématique ou objet littéraire (que nous désignerons dans la suite de l'article comme « espace-objet ») mais en tant que véritable dimension littéraire. Les éléments évoqués ici confirment la désuétude de la dichotomie art de l'espace/arts du temps s'agis-

sant de la littérature¹ et permettent de concevoir la littérature et le texte comme des espaces dans lesquels se déploient des systèmes de symboles, pouvant être spatialisés, c'est-à-dire organisés, lus ou expliqués à travers des figures ou des concepts spatiaux. Sans prétendre à l'exhaustivité, cet article entend revenir sur certaines théories littéraires qui utilisent la notion de spatialité – dans son sens concret et matériel, pourrait-on dire – pour penser le texte et la narration littéraires (Butor, Genette, Ricoeur, Glissant). Il a pour objectif de prouver l'efficacité de cette démarche en l'appliquant à des expériences littéraires précises, notamment des expériences démontrant la potentialité de spatialisation liée à la fragmentation du texte (Kateb Yacine, Boudjedra, Calvino, Perec, Cortazar, Butor).

Spatialité du texte

Poursuivons en rappelant que, depuis les années 1960, plusieurs théoriciens de la littérature considèrent le texte et le livre comme des objets matériels constituant de ce fait un matériau physique. Dans sa définition du texte, Roland Barthes par exemple fait de l'espace – à travers la « surface » de la page, la matérialité de l'écriture et l'« agencement » des mots – une dimension signifiante importante :

La surface phénoménale de l'œuvre littéraire ; c'est le tissu des mots engagés dans l'œuvre et agencés de façon à imposer un sens stable et autant que possible unique [...] Lié constitutivement à l'écriture (le texte, c'est ce qui est écrit), peut-être parce que le dessin même des lettres, bien qu'il reste linéaire, suggère plus que la parole, l'entrelacs d'un tissu (étymologiquement, « texte » veut dire « tissu »). (Barthes, consulté le 21 mai 2012 : 1)

Michel Butor rappelle également la matérialité du livre – « Un livre, c'est d'abord un objet, un livre, un volume sur notre bibliothèque, une table, que nous déplaçons pour le poser sur notre lit » (Butor, 1992 : 69) – qui a pour conséquence que le texte prend de l'espace et non seulement se déroule dans le temps, à la différence de la parole verbale :

L'unique mais considérable supériorité que possèdent non seulement le livre, mais l'écriture sur les moyens d'enregistrement directs, incomparablement plus fidèles, c'est le déploiement simultané à nos yeux de ce que nos oreilles ne pourraient saisir que successivement. L'évolution de la forme du livre [...] a toujours été orientée vers une accentuation plus grande de cette particularité. (Butor, 1992 : 131)

Le livre possède une matérialité graphique. Celle-ci peut être utilisée pour signifier comme dans les calligrammes par exemple², lorsque des images ou des

1 Il est commun de replacer les études sur la spatialité en littérature dans le contexte du rejet moderne du *paragone*, ce débat de la Renaissance italienne établissant une hiérarchie entre les arts, et du dépassement de la distinction entre arts de l'espace et arts du temps. Cette division est notamment établie dans le *Laocoon* de Gotthold Ephraim Lessing, en 1766 (Louvel, 2002).

2 La fonction spatialisante de la disposition des mots sur la page du livre est exacerbée lorsque cette disposition prend la forme d'un espace – souvent celui dont parlent les mots – à la manière d'une carte, comme dans les poèmes cartographiques (ou « Wordmaps » comme il les appelle) d'Howard Horowitz (Horowitz, consulté le 19 juillet 2016).

cartes apparaissent dans les ouvrages³, ou à chaque fois que la typographie et la mise en page ajoutent une dimension de sens ou bouleverse la progression temporelle normalement linéaire du roman, comme par exemple dans *Mobile* de Michel Butor (1962), *Le Jardin des plantes* de Claude Simon (1997), ou encore *La Maison des feuilles* de Mark Z. Danielewski (2000). Dans ce dernier exemple la disposition typographique fait écho aux angoisses de vide et de plein qui est au cœur de l'intrigue. Une des histoires que raconte ce livre est l'angoisse provoquée par des incohérences spatiales dans une maison. Les interruptions typographiques correspondent à des changements de narrations et à des emboîtements de récits, soulignés par la mise en page et la typographie. Ces jeux sur l'espace de la page et sur le volume du livre fonctionnent comme ce que décrit Michel Butor dans l'article « Le livre comme objet » :

Le livre tel que nous le connaissons aujourd'hui, c'est donc la disposition du fil du discours dans l'espace en trois dimensions selon un double module : longueur de la ligne, hauteur de la page, disposition qui a l'avantage de donner au lecteur une grande liberté de déplacement par rapport au « déroulement » du texte, une grande mobilité, qui est ce qui se rapproche le plus d'une représentation simultanée de toutes les parties d'un ouvrage. (Butor, 1992 : 134)

Ainsi la disposition offre-t-elle au texte deux dimensions signifiantes de plus – voire trois si on y ajoute le nombre des pages. Le mode de signification est, dans ce cas, spécifiquement spatial. Mais ces significations ne sont effectives que par rapport à la linéarité originelle du langage verbal – le « fil du discours » et le « déroulement » du texte pour Butor –, en tant qu'ils concrétisent une prise de distance manifeste par rapport à cette linéarité. Sans aller jusqu'aux expériences littéraires extrêmes que nous venons de citer, la spatialité du texte s'exprime dans plusieurs formes littéraires plus anodines : la forme typographique peut briser la linéarité du texte de manière moins spectaculaire par exemple par les énumérations qui le verticalisent (Butor, 1992 : 138-144), par l'emploi de notes de bas de page ou de notes de fin d'ouvrage qui oblige une double lecture (une lecture linéaire et une lecture en faisant le « détour de la note »), mais aussi, de manière plus implicite, par les anaphores ou les répétitions de signes. Autant de procédés qui « forcent l'œil à des mouvements obliques par rapport à la trame horizontale-verticale » classique (Butor, 1992 : 146). Également, à une échelle plus petite, la forme du livre et les pratiques de lecture peuvent briser la progression temporelle de la littérature et la spatialiser : à chaque fois que la linéarité de la lecture de gauche à droite et de haut en bas n'est pas suivie, quand on pratique une lecture non exhaustive sans aller du début jusqu'à la fin, quand on consulte des fragments, lorsqu'on pratique le livre comme une réserve de savoir dans lequel on « puise » (dictionnaires, encyclopédies, nouvelles, essais, etc.). Pour toutes ces raisons, il est possible de considérer le texte comme un espace

3 Par exemple dans *La Vie d'Henry Brulard* de Stendhal (1890) ou *Les Anneaux de Saturne* de W.G. Sebald (1995).

matériel où l'on peut lire des relations de proximité ou au contraire de distance, des phénomènes de concentration et des structures spatiales en tout genre.

Spatialité et fragmentation du texte

La fragmentation apparaît comme une forme exemplaire du processus de spatialisation du texte – notamment parce qu'elle lui confère une matérialité manifeste. Au XIX^e et XX^e siècles en France, quatre auteurs ont remarquablement pensé et commenté le fragment : Charles Baudelaire pour qui la fragmentation est intrinsèque à la modernité, Paul Valéry pour qui la discontinuité de l'esprit entraîne l'impossibilité de connaître la réalité autrement que de manière fragmentaire ; Maurice Blanchot qui constate l'impossible totalité ; et Roland Barthes qui associe le rejet de la linéarité textuelle au rejet de l'assertion. Chez ces auteurs, le fragment est lié à une crise du dire et de la totalité, elle-même liée à la modernité, reprise plus tard dans la critique postmoderne (Sangsue, 1997 : 330-332). La forme fragmentaire s'inscrit de cette manière dans le paradigme d'une époque, en écho avec les révolutions scientifiques qui ont marqué le début du XX^e siècle, comme la théorie de la Relativité ou la physique quantique⁴, et le développement des sciences de la complexité, du chaos, des catastrophes, *etc.* (Westphal, 1997 : 35). Le fragment névoque plus uniquement la rupture, la violence ou l'incomplétude problématique comme dans l'esthétique classique, mais, à la suite du Romantisme dans lequel il se charge d'une connotation positive et véhicule l'idée de potentiel et de devenir⁵, il révèle au XIX^e et plus encore au XX^e siècle le caractère hétéroclite du monde et le rapport complexe qu'entretiennent parties et totalité. Surtout, une idée importante s'affirme : le fragment n'est jamais autonome, il est volontaire et fait partie d'une série de fragments ; et l'œuvre en fragments se construit par les liaisons qui se tissent entre eux, que ce soit par les liens transversaux qui relient des fragments distants selon des critères de ressemblance et d'écho (thématiques, tonalités, motifs, personnages, citations, *etc.*), ou en termes d'enchaînement concret d'un fragment à l'autre au sein de la continuité matérielle linéaire des pages. Dans le premier cas, la fragmentation questionne la notion de transtextualité, alors que le deuxième cas, elle affecte l'ordre et l'assemblage du texte et de la narration. Dans les deux cas, la forme fragmentaire bouleverse la linéarité du texte ; bouleversement qui peut efficacement s'appréhender de manière spatiale.

4 Voir par exemple, la lecture que fait Jean-Christophe Valtat de *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust et de *Finnegans Wake* de James Joyce, à travers le paradigme de la théorie de la Relativité et des lieux gravitationnels pour le premier, et à travers celui de la physique quantique et de l'espace ultra local et ubiquitaire pour le second (Valtat, 2001). Parmi d'autres, Édouard Glissant fait aussi référence à la théorie de la Relativité pour fonder sa poétique de la Relation (Glissant, 1990 : 148).

5 « C'est l'essence propre de ne pouvoir qu'éternellement devenir, et jamais s'accomplir », déclare le « Fragment 116 », texte fondateur concernant la forme fragmentaire publié dans la revue de *L'Alternäum* (autour de frères Schlegel) en 1797.

Fragmentation et transtextualité

Concernant la relation entre fragmentation, transtextualité et spatialité, prenons l'exemple de la partie francophone de l'œuvre de l'auteur algérien Kateb Yacine (1929-1989) – composée notamment des trois ouvrages, *Nedjma* (1956), *Le Cercle des représailles* (1959) et *Le Polygone étoilé* (1966), que la critique a l'habitude de rassembler sous le nom de « Cycle de Nedjma ». Cette œuvre est marquée par la fragmentation de l'espace-temps, des points de vue, des genres. Cette fragmentation est liée à des phénomènes récurrents de répétitions, réécritures, suites⁶, dérivations à partir d'un même épisode, d'un même thème, d'un même personnage ou d'une même phrase, qui produisent des correspondances entre les pages d'un même ouvrage ou d'un ouvrage à l'autre. Pour ne citer que quelques exemples, l'évasion de la mère de Mustapha de l'asile est évoquée dans le *Cadavre encerclé* (Kateb, 1959 : 60) puis dans *Le Polygone étoilé* (Kateb, 1966 : 166), et le thème de la folie de la mère est présent dans les trois ouvrages ; les premières amours à l'école sont développées dans *Le Polygone étoilé* (Kateb, 1966 : 181) et dans *Nedjma* (Kateb, 1956 : 194-197) ; la fuite du chantier par Rachid, Lakhdar et Mustapha est racontée dans *Nedjma* (Kateb, 1956 : 30-31, 244-245) puis complétée dans *Le Polygone étoilé* (Kateb, 1966 : 147). Les personnages sont toujours les mêmes, mais parfois l'un d'eux est indifféremment, semble-t-il, remplacé par un autre, ou certaines de leurs caractéristiques sont échangées. Dans *Le Polygone étoilé*, la phrase « chaque fois les plans sont bouleversés », répétée six fois à cinq endroits du texte distants, sonne comme un repère textuel obsessionnel. Aucune occurrence de cette phrase ne contextualise précisément le terme polysémique « plans » (carte, directive, projet ?). Chacune fait écho aux occurrences précédentes et le sens dont la phrase s'empplit alors en contexte vient s'ajouter aux autres sens qu'elle a revêtus dans les autres contextes. Ainsi, à chaque fois, « les plans » se chargent de nouvelles couches de sens sans remplacer ni effacer complètement les autres, tel un palimpseste (Genette, 1982 : 451). Et de cette manière, chaque occurrence de la phrase renvoie aux autres, tissant une toile de sens multiples. Son martèlement si remarquable oblige à considérer l'ouvrage dans son ensemble pour en comprendre véritablement le sens. Le Poème du *Vautour* qui clôt le recueil théâtral *Le Cercle des représailles* est lui aussi exemplaire de la relation en étoile qu'il établit avec les textes qui l'entourent. Tout d'abord, sont repris dans ce poème des thèmes et des formulations développés dans les trois pièces qui le précèdent. Il confirme le système de correspondances diagonales entre les pièces (déjà amorcé à chaque fin de pièce où certains thèmes suivants sont annoncés), faisant du recueil une seule œuvre cohérente. Le poème *Le Vautour* contient par ailleurs des renvois vers des épisodes ou détails développés dans d'autres ouvrages du Cycle de Nedjma (la lutte des protagonistes pour l'amour de Nedjma, l'incertitude quant à sa pater-

6 Selon la définition de Genette, la suite est la « liaison d'une chose avec ce qui la précède. Mais suite est plus générale, n'impliquant pas que ce à quoi on donne une suite soit ou non achevé. » (citation du Littré). La « suite » selon Genette est « autographe » alors que la « continuation » est « hallographe » (Genette, 1982 : 181-182).

nité, le motif de la vierge, l'image de la « mort si vive », *etc.*), et inversement le motif du vautour est convoqué à la fin du *Polygone étoilé* (Kateb, 1966 : 168-176)⁷ et dérivé dans *Nedjma* sous les traits d'un aigle (Kateb, 1956 : 125). Le poème « Le Vautour » concrétise le fonctionnement poétique katébien, dont les textes s'ouvrent par touche, par références ponctuelles les uns sur les autres, comme les éclats projetés dans tous les sens à partir d'une explosion poétique, s'étendant concentriquement selon une expansion infinie (le motif de l'explosion est récurrent dans les commentaires que l'auteur fait de son œuvre). Et nous pouvons rappeler ici les mots d'Édouard Glissant : « L'imaginaire d'abord. Il travaille en spirale : d'une circularité à l'autre il rencontre de nouveaux espaces, qu'il ne transforme pas en profondeur ni en conquêtes [...] l'imaginaire se complète en marge de toute nouvelle projection linéaire. Il fait réseau et constitue volume » (Glissant, 1990 : 216).

La construction décrite engage à penser le fragment comme partie d'un réseau textuel, ou plutôt transtextuel. Le phénomène de fragmentation chez Kateb Yacine – parce qu'il résulte de perpétuels retours, répétitions et réécritures – construit une œuvre qui se fait sans cesse autoréférence, procédant par « transformations » et « suites » « autographes », voire par « auto-hypertextualité », pour reprendre les termes genettiens⁸. Les répétitions, notamment celles des métaphores et formulations marquantes de Kateb Yacine (les plans bouleversés, les figures du cercle, de l'étoile, du polygone, *etc.*), provoquent un effet de « palimpseste » tel que le décrit Gérard Genette : les réécritures hypertextuelles et les références intertextuelles introduisent toujours dans l'hypertexte (celui qui accueille la référence) au moins une partie du sens de l'hypotexte (celui auquel il est fait référence) (Genette, 1982 : 451). Cette transtextualité (ou « l'intertextualité » dans le vocabulaire de Roland Barthes) est présente à des « à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables » dans le Cycle de *Nedjma* : disséminations diffuses voire inconscientes des mêmes motifs ou répétitions littérales d'une œuvre à l'autre (Barthes, 1974 : 6). La progression de la lecture et son importance dans la construction du sens littéraire sont des faits indéniables, toutefois le réseau ainsi créé pousse à s'affranchir de cette linéarité pour le considérer dans un rapport de simultanéité. Celui-ci est d'ailleurs suggéré par l'importance de l'image et de la forme – géométriques et cartographiques – dans l'œuvre de Kateb Yacine (notamment dans les titres). La figure géométrique et la carte sont des images qui peuvent être appréhendées

7 Une expression « colombe de mauvais augure », y est littéralement répétée (Kateb, 1966 : 172 ; Kateb, 1959 : 153.)

8 Nous reprenons cette notion à Gérard Genette qui la formule à la fin de *Palimpsestes* à propos d'un cas particulier, celui de la genèse d'un texte et des « avant-textes » qui préparent le texte définitif. Il écrit à ce propos : « Tout état rédactionnel fonctionne comme un hypertexte par rapport au précédent, et comme un hypotexte par rapport au suivant. De la première esquisse à la dernière correction, la genèse d'un texte est une affaire d'auto-hypertextualité » (Genette, 1982 : 447). Chez Kateb Yacine, les contraintes éditoriales ont beaucoup influencé l'état du texte tel que nous pouvons le lire aujourd'hui : *Le Polygone étoilé* est composé des chutes de *Nedjma* qui ne devait pas excéder 250 pages ; les pièces du *Cercles des repréailles* correspondent à l'état des pièces au moment de leur publication, et celles-ci vivent et évoluent par la suite, ce que montrent les transcriptions théâtrales posthumes recueillies dans *Boucherie de l'Espérance* (1999). De ce fait, nous pouvons considérer le réseau transtextuel katébien comme un cas de matérialisation du processus d'auto-hypertextualité génétique décrit par Genette.

immédiatement dans leur globalité, mettant ainsi en évidence les relations d'emplacement, de proximité ou d'éloignement, de concentration ou d'expansion de la structure qu'elles représentent. L'omniprésence de ces métaphores chez Kateb Yacine incite à adopter une perspective spatiale ; perspective qui permet de considérer chaque unité narrative et chaque motif poétique comme les nœuds d'un texte-réseau, introduisant des rapprochements et des télescopages alternatifs et complémentaires aux juxtapositions imposées par la linéarité de la lecture.

68

La perspective spatiale invite par ailleurs à investir la notion d'échelle, inspirée de la géographie et suggérée par certaines approches critiques, par exemple par l'étude de la métaphore par Paul Ricœur, dans le champ de l'analyse textuelle – champ au demeurant bien distinct de celui de la narratologie structurale de Genette. Selon Paul Ricœur, la métaphore et le texte sont tous deux des discours – donc des objets de même nature⁹ – qui se trouvent dans ces rapports d'influence mutuelle ; rapports qu'il contextualise par la métaphore spatiale de l'échelle :

L'explication de la métaphore, comme événement local dans le texte, contribue à l'interprétation elle-même de l'œuvre prise comme un tout. Nous pourrions même dire que, si l'interprétation de métaphores locales est éclairée par l'interprétation du texte comme un tout et par la désimplification de la sorte de monde que l'œuvre projette, en retour, l'interprétation du poème comme un tout est contrôlée par l'explication de la métaphore, comme phénomène local du texte. (Ricœur, 2010 : 94)

Dans cette logique, le philosophe propose d'étudier les différentes échelles d'un texte grâce aux mêmes méthodes – il pose les deux questions suivantes, qui résonnent avec le phénomène de la fragmentation que nous avons décrit : « Dans quelle mesure nous est-il permis de traiter la métaphore comme une *œuvre en miniature* ? », puis « Dans quelle mesure les problèmes herméneutiques suscités par l'interprétation des textes peuvent-ils être considérés comme l'extension à grande échelle des problèmes condensés dans l'explication d'une métaphore locale dans un texte donné ? » (Ricœur, 2010 : 94). Le rapport d'échelle est envisagé ici par le philosophe comme un rapport d'agrandissement ou de rétrécissement mimétique ; mais il peut être enrichi par la complexité que revêt le concept en géographie. Il est possible d'identifier chez Kateb Yacine des phénomènes de reproduction mimétique à différentes échelles, telles des fractales – par exemple chez Kateb Yacine le motif du cercle qui se déploie à toutes les échelles du texte –, mais aussi des phénomènes d'emboîtement et de hiérarchie – plusieurs fragments de texte sont associés pour former un sous-chapitre,

9 Le texte et la métaphore sont tous deux des discours en tant qu'ils sont tous deux à la fois des événements actualisant à chaque fois de manière particulière et avec un sens nouveau la langue, et en même temps des occurrences faisant référence aux significations permanentes et partagées. « Tout discours, dirons-nous, est effectué comme événement ; mais tout discours est compris comme signification » (Ricœur, 2010 : 95).

associé à d'autres sous-chapitres pour former un chapitre, associé à d'autres chapitres pour former le roman *Nedjma*, associé à d'autres ouvrages pour former un Cycle – ou même des phénomènes de relations trans-scalaires – le vautour par exemple, élément de décor dans *Les Ancêtres redoublent de férocité* et figure mythique évoquée dans *Nedjma* (à échelle locale donc), prend une dimension globale dans le poème *Le Vautour*, où il est narrateur, titre, thème et personnage principal, ce qui provoque des effets de parallélisme entre des échelles de texte différentes. La complexité de la notion d'échelle peut donc servir à penser les relations entre les différentes parties du texte, autrement qu'en terme de simple hiérarchie ou de synthèse additive (la somme des fragments textuels serait égale à la totalité du texte).

Fragmentation et narration

Passons maintenant au second aspect des relations entre fragmentation textuelle et spatialité : celui concernant l'ordre et l'enchaînement induits – ou bousculés – par la fragmentation. Cet aspect interroge la notion de narration notamment parce qu'il en accroît la spatialité. Certains pans de la théorie et de la pratique fragmentaires au xx^e siècle considèrent la fragmentation et les stratégies narratives anti-linéaires qu'elle développe comme des négations de la significativité de l'enchaînement matériel des pages du livre, voire comme une négation de la narration elle-même. Walter Benjamin dans « Le Narrateur » (Benjamin, 1991 : 249-298), par exemple, s'interroge : la fragmentation ne serait-elle pas la mort du récit, la « fin de la narration » ? La fragmentation ne consiste-t-elle finalement pas en une simple juxtaposition qui exempte l'auteur du devoir de faire les liens entre les épisodes narrés et laisse au lecteur le soin de les construire ? La fragmentation ne serait-elle pas le signe de la nonchalance de l'auteur qui se désengage de sa narration ? Au contraire, d'autres auteurs trouvent dans la fragmentation et dans la manière dont s'enchaînent ou s'organisent les fragments une dimension supplémentaire de sens. Certains critiques comprennent la forme fragmentaire dans une relation mimétique avec la spatialité qu'elle décrit¹⁰.

L'exemple canonique des expérimentations narratives liées à la fragmentation est le roman *Marelle* de Julio Cortazar (1972). L'ouvrage peut se lire de deux manières : linéairement, en commençant par la page 1 et finissant à la page 635, ou en suivant un ordre d'enchaînement des fragments alternatifs proposé par l'auteur au début du livre qui fait se suivre les fragments 73, 1, 2, 116, 3, 84, 4, etc., jusqu'au fragment 131. L'explication liminaire suivante guide la lecture : « À sa

10 Par exemple, le géographe Jean-Christophe Gay explique la fragmentation de *À la Recherche du temps perdu* comme correspondant aux discontinuités spatio-temporelles caractéristiques de la spatialité moderne (Gay, 1993). Nous avons nous-même démontré que la fragmentation et les enchaînements qu'elle entraîne dans l'œuvre de Kateb Yacine faisait écho à la géographie anti-coloniale en réseau, en « polygone étoilé », prôné par Kateb Yacine. De fait, nous avons également démontré l'utilité – voire la nécessité – du recours à des concepts et des méthodes spécifiquement liés à l'étude de l'espace, notamment la cartographie, pour l'étudier (Morel, 2016).

manière ce livre est plusieurs livres, mais surtout il est deux livres. Le lecteur est invité à choisir une des possibilités suivantes [...] le second livre se laisse lire en commençant par le chapitre 73 puis en suivant l'ordre qui est indiqué en bas de chaque chapitre » (Cortazar, 1972 : 7, je traduis). Le terme « choisir [*elegir* en espagnol] » est révélateur, mais vient encore se heurter à la formulation passive « se laisse lire [*se deja leer*] » qui nuance la marge de manœuvre et l'activité du lecteur. Le jeu sur la disposition des fragments dans le livre est aussi proposé – mais de manière beaucoup moins revendiquée – dans les livres-jeux ou « romans dont vous êtes le héros ». Leur déroulement dépend des choix du lecteur qui déterminent l'ordre de la lecture et donc le sens du livre, s'affranchissant ainsi de la linéarité matérielle du texte et concrétisant un degré extrême d'interactivité du texte¹¹. Les « romans dont vous êtes le héros » ne s'affranchissent pas pour autant de la temporalité progressive de la lecture ni de la linéarité narrative (linéarité spatio-temporelle de l'histoire racontée) qui est recrée par le parcours de la lecture. Bertrand Westphal décrit ces expérimentations littéraires comme des « représentations iconiques de la délinéarisation, parcours ludiques à rebours de la ligne traditionnelle du récit, mises en scène de points de bifurcation et édification d'une structure hypertextuelle : tous ces procédés participent de logiques convergentes tendant à spatialiser le temps narratif » (Westphal, 2007 : 42).

Ces stratégies narratives expérimentales éprouvent violemment l'un des principes de la narratologie telle que l'a fondée Gérard Genette, qui définit le récit comme le rapport, et potentiellement l'écart, entre l'ordre de la narration (la manière dont est racontée l'histoire) et l'ordre de la diégèse (ce qui est raconté). Selon cette définition, la linéarité matérielle du texte, c'est-à-dire l'ordre de la narration selon l'enchaînement des pages du livre, est fondamentale¹², et c'est précisément la manière dont la narration s'en joue qui est signifiante. Cette définition ouvre sur un type encore un peu différent d'expérimentation littéraire spatiale par la fragmentation. Alors que Cortazar et les livres-jeux tendent à s'affranchir de la matérialité du livre, dans *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec, dans *Le Château des destins croisés* et dans *Les Villes imaginaires* d'Italo Calvino ou encore dans *Nedjma* de Kateb Yacine par exemple, c'est précisément dans le choix de l'ordre d'apparition des fragments dans le déroulement matériel du texte qu'une partie du sens est contenu. C'est parce que les fragments de *La Vie mode d'emploi* s'enchaînent narrativement selon les mouvements d'un cavalier sur l'échiquier dessiné par les pièces de l'immeuble ou que ceux de *Le Château des destins croisés* s'enchaînent selon le tirage des cartes de tarot que la narration

11 On peut citer comme référence du genre *Le Sorcier de la Montagne de feu* (Jackson, 1982). Les choix qui peuvent y être faits par le lecteur sont d'ordre spatial : il doit choisir le chemin à suivre, les portes à ouvrir et dans lesquelles s'engager dans la première partie du livre, puis les directions à prendre dans un labyrinthe dans la deuxième partie.

12 « [Le récit littéraire] ne peut être « consommé », donc actualisé, que dans un *temps* qui est évidemment celui de la lecture, et si la successivité de ses éléments peut être déjouée par une lecture capricieuse, répétitive ou sélective, cela ne peut pas aller jusqu'à l'analepsie parfaite : on peut passer un film à l'envers image par image ; on ne peut, sans qu'il cesse d'être un texte lire un texte à l'envers, lettre par lettre, ni même mot par mot ; ni même phrase par phrase. Le livre est un peu plus tenu qu'on ne le dit souvent aujourd'hui par la fameuse *linéarité* du signifiant linguistique, plus facile à nier en théorie qu'à évacuer en fait. » (Genette, 1972 : 22)

est signifiante. L'enchaînement des récits n'est plus justifié par une linéarité spatio-temporelle diégétique comme dans le cas des récits classiques, mais par des principes autres, très souvent spatiaux (disposition des pièces d'un immeuble les unes par rapport aux autres, disposition d'une pièce d'échec sur un échiquier, placement des cartes de tarot sur une table, choix de la direction, du chemin à emprunter pour les livres-jeux, réseau de villes chez Kateb Yacine, *etc.*). Or la linéarité et la temporalité progressive de la lecture s'applique toujours. C'est ainsi que l'idée d'une composition dans le morcellement s'impose. Il ne semble donc pas que la négation de l'ordre soit une condition *sine qua non* du fragment : tant qu'il y a un livre composé matériellement de pages qui se suivent dans un ordre précis et non interchangeable, il y a irrémédiablement une notion d'ordre, c'est-à-dire un choix auctorial volontaire et nécessaire quant à l'ordre (même si ce choix est le désordre). Comme l'exprime le constat du morcellement spatial de George Perec : « les espaces se sont multipliés, morcelés et diversifiés. Il y en a toujours de toutes tailles et de toutes sortes, pour tous les usages et pour toutes les fonctions. Vivre c'est passer d'un espace à un autre, en essayant le plus possible de ne pas se cogner » (Perec, 2000 : 14). L'enjeu est le « passage » d'un fragment à l'autre. Et l'auteur de construire la structure narrative de *La Vie mode d'emploi* en conséquence, selon un réseau de liaisons entre les fragments, espaces, morceaux (trois choses qui se confondent parfaitement dans le roman), selon une logique spatiale ayant l'infailibilité et la stabilité des mathématiques¹³. La tension entre morcellement de l'espace et de la narration et ensemble romanesque, parfaitement équilibrée dans le roman de Perec, dépasse l'idée première d'une incompatibilité entre fragments et ensemble et illustre exemplairement la capacité spatialisante de la fragmentation : celle-ci oblige à considérer alternativement ou simultanément le texte à différentes échelles, permet de varier les lectures, mettre en rapport des passages non consécutifs en même temps que de considérer la linéarité matérielle du livre.

On peut imaginer des stratégies de négation de l'ordre textuel plus radicales par une dématérialisation de celui-ci : par l'utilisation de feuilles volantes ou par la forme hypertextuelle du site internet par exemple¹⁴. L'expérimentation de formes littéraires non-linéaires, comme celles que nous en avons citées jusque-ici, trouvent une consécration particulière dans la littérature numérique qui,

13 L'immeuble de *La Vie Mode d'emploi* et la disposition des pièces les unes par rapport aux autres sont construits comme un damier répondant aux règles d'un bicarré latin. L'ordre de la narration suit quant à elle les mouvements que décrirait un cavalier d'échec sur ce damier. Ce système est expliqué par Georges Perec dans *Espace des espaces* : « J'imagine un immeuble parisien dont la façade a été enlevé. [...] de telle sorte que, du rez-de-chaussée aux mansardes, toutes les pièces soient instantanément et simultanément visibles. Le roman [...] se borne [...] à décrire les pièces ainsi dévoilées et les activités qui s'y déroulent, le tout selon des processus formels [...] : polygraphie d'un cavalier (adaptée qui plus est à un échiquier de 10×10), pseudo-queenine d'ordre dix, bicarré latin orthogonal d'ordre 10 » (Perec, 2000 : 81-82). On retrouve dans ce dispositif narratif les principes de la visualisation graphique et spatiale de l'information (« instantanée » et « simultanée ») et ceux d'une construction géométrique très rigoureuse.

14 Nous pouvons citer à cet égard l'exemple du roman *L'Extravagant voyage du jeune et prodigieux T.S. Spivet*, de Reif Larsen (2009 pour la version papier du livre), qui a une version papier et une version web. Les effets d'étoilement et de télescopage qu'entraîne la rencontre du texte et des images (notamment des cartes) dans le roman papier ont été portés au comble de leurs potentialités par la publication d'une version hypertextuelle du roman, qui convertit les liens transversaux qu'introduisent les cartes par des liens hypertextuels.

sans révolutionner véritablement la définition profonde de la textualité, de la narration ni de la littérature, renforce certaines tendances textuelles expérimentales (Mayer, consulté le 4 juillet 2016 : 59-61). Le principe selon lequel le texte stabilise la parole, cher à Roland Barthes, est quelque peu malmené par les nouvelles formes éditoriales offertes par le numérique : texte publié sur internet sans nécessairement d'éditeur, toujours *in progress* et dont on ne peut suivre les traces génétiques (l'archive papier étant remplacée par les fichiers informatiques, les modifications du manuscrit sont beaucoup moins visibles) (Bennett, consulté le 4 juillet 2016). Parallèlement – et presque paradoxalement – à cela et à la dématérialisation physique du livre concomitant au format numérique, la dimension spatiale du texte est renforcée : structures hypertextuelles, liens transtextuels, éléments extratextuels donnent de la profondeur au texte et créent des structures qu'il est possible, voire nécessaire, de cartographier (Debeaux, consulté le 15 juillet 2016). Mais alors nous sommes en droit de nous interroger : sommes-nous toujours face à des textes, ou ces formes d'écriture ne sont-elles pas déjà devenues autre chose ?

Spatialité de la narration : quand le roman offre des modèles métalittéraires spatiaux

Selon les logiques que nous avons décrites jusqu'ici, l'espace prend dans certains textes une telle importance qu'il s'y révèle par des figures métatextuelles spatiales – ou figures méta-spatio-textuelles. Ces figures constituent des points de consécration de la rencontre entre textualité et spatialité. Les emprunts de modèles métaphoriques par la littérature aux sciences de l'espace sont en fait très fréquents dans la deuxième moitié du xx^e pour signifier la spatialisation des poétiques et des narrations (Dahan-Gaida, 2001 : 111). Certains de ces emprunts sont d'ailleurs bien connus : celui des réseaux de la géographie par Italo Calvino¹⁵ ou Umberto Eco (Eco, 1992), de la carte par Gilles Deleuze et Félix Guattari (Deleuze, Guattari, 1980 : 20), de la marche, de la démarche et de la déambulation par Raymond Queneau (Queneau, 1965 : 27-33), ou encore de la galaxie par Roland Barthes (Barthes, 1970 : 12). Ce phénomène est également notable chez Kateb Yacine qui propose une image cartographique englobante et multiscalaire pour figurer le réseau construit dans son œuvre par les liens transtextuels et les rapports d'échelle que nous avons décrits plus haut : le polygone étoilé (Morel, 2016). Un tel phénomène méta-spatio-textuel se trouve également dans le roman *La Modification* de Michel Butor (1957) qui est construit autour d'une trame principale – le trajet en train du protagoniste vers Rome pour y retrouver sa maîtresse Cécile (to) – et divague vers des souvenirs passés, vers d'autres voyages, d'autres lignes diégétiques (le récit d'un précédent

15 Pour Italo Calvino, le texte idéal est une « structure où chaque court texte, côtoyant le voisin sans que leur succession implique un rapport causal ou hiérarchique, se trouve pris dans un réseau qui permet de tracer des parcours multiples et de tirer des conclusions ramifiées plurielles. » (Calvino, 1989 : 118).

voyage lors duquel le protagoniste a rencontré Cécile (t-1), le récit du voyage de noce avec sa femme Henriette (t-2), des récits de promenades dans Rome et dans Paris) et vers des récits se projetant dans le futur comme celui du trajet de retour (t+1). L'enchevêtrement des récits – chacun pourrait être schématisé par une ligne – est modélisé dans le roman par les lignes des fils électriques, qui se croisent ponctuellement et s'éloignent, et par les voies de chemin de fer qui se rencontrent et se dispersent vers des destinations lointaines. Les ramifications et le flot ininterrompu de la narration, à l'instar des divagations de la mémoire, forment un réseau de récits linéaires qui viennent et qui vont, qui se croisent et se séparent, à l'image du réseau électrique ou du réseau ferroviaire. Le passage suivant décrit par exemple cette structure réticulaire-linéaire :

Balayant vivement de leur raie noire toute l'étendue de la vitre, se succèdent sans interruption les poteaux de ciment ou de fer ; montent, s'écartent, redescendent, reviennent, s'entrecroisent, se multiplient, se réunissent, rythmés par leurs isolateurs, les fils téléphoniques semblables à une complexe portée musicale, non point chargée de notes, mais indiquant les sons et leur mariage par le simple jeu de ses lignes. (Butor, 1957 : 14)

Deux métaphores métatextuelles sont offertes : les lignes électriques et la partition de musique qui, de manière comparable, fait s'enchevêtrer, se superposer ou s'éloigner des lignes de mélodie.

Développons un autre exemple d'image méta-spatio-textuelle : la carte – image géographique par excellence – du métropolitain parisien dans le roman *Topographe idéale pour une agression caractérisée* de Rachid Boudjedra (1975). Ce roman met en scène le périple d'un immigré algérien débarqué dans le métro parisien. Cet espace est perçu par l'immigré comme violent, divisé, non-contigu ni continu (Boudjedra, 1975 : 64-87, 95-133). Son expérience du métro n'a rien de semblable avec l'image « symétrique » et « géométrique » (Boudjedra, 1975 : 74) qu'en donne d'un premier abord le plan de métro, omniprésent dans le roman. L'incompatibilité de la carte et de l'expérience spatiale provient en outre du fait que la situation de communication nécessaire pour la compréhension de la carte, à savoir une connaissance présumée et commune des codes, est brisée. La carte est convoquée ici selon l'une de ces fonctions premières : celle de la maîtrise du territoire, et par là de la soumission et de la domination. Plus l'immigré tente de déchiffrer la carte, moins il la comprend, au point qu'elle devienne totalement abstraite¹⁶. Et c'est ainsi que, paradoxalement, la fonction mimétique de

16 « La brisure se fait à l'intérieur par l'addition de tous ces amalgames, mélanges, enchevêtrements, imbrications, amoncellements et accumulations divers d'un même et unique phénomène le dépassant, bien sûr, et dont il a une conscience vague mais implicite, sachant que tout le mystère de l'environnement dont il est la victime a son secret dans cette interférence diabolique entre les choses, les objets et les êtres pris dans un code de connexions qu'il n'arrive pas à déchiffrer mais qu'il ressent comme inscrit irrémédiablement dans ces tatouages qui commencent à hanter son esprit : les lignes formant le plan du métro, les cordes se chevauchant les unes les autres dans l'ancre, les rails se réfractant à l'infini, les traces intérieures incisant sa chair, les couloirs se déroulant les uns dans les autres à n'en plus finir [...], les cercles du

la carte est refondée dans le roman : la carte abstraite devient une représentation mimétique, non plus du réseau métropolitain, mais de l'expérience spatiale absurde qu'en fait le protagoniste (Boudjedra, 1975 : 157). Jusque-là, le plan de métro est une représentation de l'espace-objet du roman. Mais, un peu plus loin dans le texte, une deuxième étape – métatextuelle cette fois – est franchie dans le réinvestissement symbolique de la carte du métro. Une correspondance est établie entre le fonctionnement de la mémoire et le plan du métro, puis entre la narration et le plan du métro¹⁷. Dans le fonctionnement de la mémoire et les descriptions du plan du métro, il est en effet possible de reconnaître certaines caractéristiques de la narration : le flot incessant de mots et de phrases rarement ponctuées, contrastant avec les ruptures soudaines qui interviennent parfois (des points au milieu de propositions), les répétitions d'expressions, de passages entiers ou de thématiques, les allers-retours entre l'événement final (la mort du protagoniste) et le déroulement des actions qui y aboutissent. Ainsi, le plan de métro devient-il l'image visuelle de la narration et souligne-t-il la correspondance entre les différentes dimensions du texte : politique, intrigue, narration, syntaxe. En un mot, le plan de métro modélise le livre (sa forme et son contenu politique), et ce en deux étapes : d'abord en rejetant la conventionalité centralisée du modèle de manière critique, puis en reconstruisant la modélisation de manière dynamique, le tout en brisant, déviant et redéfinissant les chaînes de référence – il ne s'agit plus de modéliser un espace géométrique, mais l'expérience chaotique d'un espace –, à la façon du double mouvement de déconstruction/reconstruction des modèles (notamment cartographiques) caractéristique de la littérature postcoloniale (Huggan, 2011 : 417). De cette manière également, une analogie est faite entre différents régimes de connaissance, et la mise en parallèle de la carte et du texte signifie métaphoriquement le lien étroit entre texte et espace : la carte représente la manière non linéaire dont le texte se déploie dans le but de représenter au mieux une expérience spatiale, elle-même non-linéaire.

Conclusion

Le nombre et la diversité des références convoquées dans cet article est révélatrice de la pérennité de la rencontre entre spatialité et textualité. Les jeux

temps éclatant en mille segments, les espaces déglingués, les géométries fissurées, les droites brisées, les arcs défoncés, *etc.* Mais toute cette fantasmagorie spatiolinéaire dont il ne comprend ni les tenants, ni les aboutissants [...] ne cesse pas de le torturer, de l'effrayer parce qu'il y voit des signes cabalistiques » (Boudjedra, 1975 : 78-79).

17 « Mais la similitude est vraie entre ce lacis de lignes enchevêtrées les unes dans les autres, s'arrêtant arbitrairement là où l'on s'y attend le moins, se coupant au mépris de toutes les lois géométriques, se chevauchant, se ramifiant, de dédoublant, se recroquevillant un peu à la façon de la mémoire toujours leste à partir mais aussi leste à revenir se lover sinusoidalement au creux des choses, des objets, des impressions, formant, elles aussi, un lacis parcourant en tous sens les méandres du temps, reprenant le dessus même à travers un bégaiement ou un miroitement ou un éblouissement très court allant et venant, intermittent et saccadé [...] Et lui se demandant s'il n'avait pas déjà vécu cette situation hallucinante, mélangeant la topographie de l'espace et celle de la mémoire. » (Boudjedra, 1975 : 142-143).

sur la matérialité du livre, l'espace de la page, le « volume » de la narration, ainsi que les figures méta-spatio-textuelles engendrent de nombreux potentiels significatifs, qui non seulement aident à repenser le texte et la littérature, mais également la géographie. Pour le littéraire, adopter une vision spatiale du texte permet d'appréhender à nouveaux frais des phénomènes complexes comme la fragmentation et l'explosion de la narration. Le constat spatial que nous avons fait dans cet article invite la critique littéraire à se tourner vers les méthodes des sciences de l'espace – de la géographie notamment – pour étudier, non plus seulement l'espace-objet des œuvres littéraires, mais l'espace textuel en tant que tel. Parmi ces méthodes, la réalisation de cartes représentant graphiquement l'organisation spatiale des textes et des fragments semble particulièrement efficace, notamment pour appréhender des textes dont la totalité n'est plus appréhendable de manière linéaire (Covindassamy, Djament-Tran, 2013 : 201-213 ; Morel, 2016). Pour le géographe, la prise de conscience de la dimension spatiale du texte peut être féconde à deux égards : premièrement parce que ce type d'expériences offre d'autres formes de discours sur l'espace, libéré de la linéarité classique et de l'hégémonie de la description. Ces formes de discours alternatives peuvent être utilisées par le géographe, notamment dans des perspectives postcoloniales, féministes ou postmoderne. Deuxièmement, les expériences narratives décrites dans cet article, parce qu'elles signifient en réseau et créent des liens inédits, disent autre chose de l'espace géographique – ou plutôt écrivent une autre géographie, que le géographe se doit de prendre en compte.

Œuvres citées

- BARTHES, Roland (consulté le 21 mai 2012) : « Théorie du texte ». <http://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/>.
- BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.
- BENJAMIN, Walter, « Le Narrateur. Réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov », *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 249-298.
- BUTOR, Michel, *La Modification*, Paris, Éditions de Minuit, 1957.
- BENNETT, Laura (consulté le 4 juillet 2016): « L'internet est-il en train de transformer les livres en d'éternels *work-in-progress* ? ». <http://www.tnr.com/article/books/95218/ebooks-publishing-Richard-Patterson>.
- BOUDJEDRA, Rachid, *Topographie idéal pour agression caractérisée*, Paris, Denoël, 1975.
- BUTOR, Michel, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1992.
- CALVINO, Italo, *Leçons américaines. Aide-mémoire pour le prochain millénaire*, Paris, Gallimard, 1989.
- CORTAZAR, Julio, *Rayuela*, Buenos Aires, Editorial Suramericana, 1972.
- COVINDASSAMY Mandana et DJAMENT-TRAN Géraldine, « Cartographeur *Les Anneaux de Saturne* de W. G. Sebald. Une gageure pour la cartographie et la théorie littéraire », in MALEVAL, Véronique, PICKER, Marion, GABAUDE, Florent (dir.), *Géographie poétique et cartographie littéraire*, Limoges, PULIM, 2013, p. 201-213.

- DAHAN-GAIDA, Laurence, « Texte, tissu, réseau, rhizome : les mutations de l'espace littéraire », in GRASSIN, Jean-Marie, VION-DURY, Juliette, WESTPHAL, Bertrand (dir.), *Littérature et espaces*, Limoges, PULIM, 2001, p. 105-116.
- DEBEAUX, Gaëlle (consulté le 15 juillet 2016) : « Hypertexte et ses prédécesseurs : cartographier un jardin aux sentiers qui bifurquent ». <http://www.sens-public.org/article1145.html>.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie II*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.
- ECO, Umberto, *Les Limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992.
- GAY, Jean-Christophe, « L'Espace discontinu de Marcel Proust », *Géographie et Culture*, 6, 1993, p. 35-50.
- GENETTE, Gérard, « La littérature et l'espace », *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 43-48.
- GENETTE, Gérard, *Figure III. Le Discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- GENETTE, Gérard, *Palimpseste*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- GLISSANT, Édouard, *La Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990.
- GONTARD, Marc, *Nedjma de Kateb Yacine, essai sur la structure formelle du roman*, Paris, L'Harmattan, 1985.
- HOROWITZ, Howard (consulté le 19 juillet 2016) : « Wordmaps. The poetry of Howard Horowitz ». <http://www.wordmaps.net>.
- JACKSON, Steve, LIVINGSTONE, Ian, *The Warlock of Firefox Montai*, Londres, Puffin Books, 1982.
- KATEB Yacine, *Nedjma*, Paris, Éditions du Seuil, 1956.
- KATEB Yacine, *Le Cercle des repréailles*, Paris, Éditions du Seuil, 1959.
- KATEB Yacine, *Le Polygone étoilé*, Paris, Éditions du Seuil, 1966.
- MAYER, Ariane (consulté le 4 juillet 2016) : « L'impact du numérique sur la création littéraire ». <http://digital-studies.org/wp/wp-content/uploads/2013/01/M%C3%A9moire-MAC-HEC-Ariane-Mayer-version-d%C3%A9finitive.pdf>
- HUGGAN, Graham, « First Principles for a Literary Cartography, from *Territorial Disputes : Maps and Mapping Strategies in Contemporary Canadian and Australian Fiction* », in DODGE, M., KITCHIN, R., PERKINS, C.R., *The Map Reader : Theory of Mapping Service and Cartographic Representation*, Chichester, UK, Hoboken, USA, Wiley-Blackwell, 2011, p. 412-421.
- LOUVEL, Liliane, *Texte image, images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002.
- MOREL Juliette, *Cartographie du Cycle de Nedjma de Kateb Yacine, modélisation spatiale d'un récit littéraire*, thèse préparée à l'Université Rennes 2 sous la direction d'Anne Douaire-Banny et de Louis Dupont, soutenue le 14 décembre 2016.
- PEREC, Georges, *Espaces d'espaces*, Paris, Galilée, 2000.
- QUENEAU, Raymond, *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, 1965.
- SANGSUE, Daniel, « Fragment », *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Albin Michel, 1997, p. 329-334.
- STRAUSS, Botho, *L'incommencement*, Paris, Gallimard, 1995.
- RICŒUR, Paul, « La métaphore et le problème central de l'herméneutique », *Écrits et conférences 2, Herméneutique*, Paris, Éditions du Seuil, 2010, p. 93-115.
- VALÉRY, Paul, *Cahiers I*, Paris, Gallimard, 1973.
- VALTAT, Jean-Christophe, « Modèles physiques de l'espace littéraire », in GRASSIN, Jean-Marie, VION-DURY, Juliette, WESTPHAL, Bertrand, *Littérature et espaces*, Limoges, PULIM, 2001, p. 87-95.
- WESTPHAL, Bertrand, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Éditions de Minuit, 2007.

Les lieux négligés : lire Thoreau avec les cartes

Julien Nègre

ENS de Lyon

Institut d'Histoire des Représentations et des Idées dans les Modernités

(UMR 5317)

julien.negre@ens-lyon.fr

RÉSUMÉ. Cet article s'appuie sur certaines propositions récentes de la théorie des cartes (*map theory*) pour étudier le rôle que jouent les cartes et la cartographie dans les textes de l'écrivain américain Henry David Thoreau (1817-1862). Plutôt que d'aborder l'écriture comme un geste qui chercherait systématiquement à défaire l'entreprise cartographique (souvent envisagée comme impérialiste et hégémonique), cette lecture s'efforce au contraire de montrer que les textes de Thoreau « font carte » en rendant visible les « lieux négligés » qui nous environnent. Une telle approche permet de mettre en lien de façon positive et constructive le grand intérêt que Thoreau portait à la cartographie et sa pratique d'écrivain.

MOTS-CLÉS : Henry David Thoreau, Cartes, Cartographie, Cartographie littéraire, Théorie des cartes.

ABSTRACT. This paper explores recent insights in the field of map theory to study the role played by maps and mapping in Henry David Thoreau's texts. Rather than envisioning writing as a gesture that always resists mapping (understood as an imperialistic and hegemonic practice), Thoreau's texts are read as "extra-ordinary" maps of the "neglected spots" that surround us. As suggested by the "processual turn" in map theory (Kitchin and Dodge), maps become maps through usage and physical manipulation. This article reads Thoreau's texts as one of these meaningful gestures, which allows a new map to emerge. Such an approach allows for a more positive and fruitful way of connecting Thoreau's personal interest in cartography with his work as a writer.

KEYWORDS: Henry David Thoreau, Maps, Mapping, Cartography, Map Theory.

Comment lire un texte littéraire au prisme des cartes ? La question se pose avec une acuité particulière dans le cas de l'écrivain américain Henry David Thoreau, qui était arpenteur géomètre de métier et fin connaisseur des cartes et de l'histoire de la cartographie. Dans la critique thoreauvienne, la lecture la plus habituelle ne consiste pourtant pas à chercher à mettre en lien la proximité de Thoreau avec les cartes, d'une part, et son travail d'écrivain, d'autre part.

La posture critique la plus courante consiste davantage à considérer les cartes comme un instrument impérialiste d'appropriation auquel le travail d'écriture viendrait nécessairement s'opposer. La première partie de cet article analyse la logique de ce discours et propose d'emprunter aux réflexions théoriques récentes sur la cartographie des outils permettant de dépasser ce positionnement. En envisageant l'écrivain et son texte non plus comme simples récepteurs des cartes, mais comme agents dans un processus plus large de constitution cartographique, la seconde partie propose de lire les textes de Thoreau comme un travail de relecture cartographique qui fait émerger une autre carte, celle de ce que Thoreau appelle « les lieux négligés ». Dans cette spatialité spécifique, le texte place au premier plan notre « environnement », humain et non-humain à la fois, en son sens le plus riche de « ce qui nous environne ». Il rend alors visible ce qui demeure habituellement invisible et devient ainsi lui-même une « carte ».

Le XIX^e siècle est ce que Pierre-Yves Pétillon a appelé, en une référence melvillienne, le « Temps sur la Ligne » de l'histoire américaine (Pétillon, 2007 : 44-47) : entre l'achat de la Louisiane en 1804 par Jefferson et la prise de conscience, en 1893, que la « Frontière » occidentale n'existe plus (elle n'a jamais vraiment existé, mais à partir de cette date on fait état de ce qui est perçu comme la clôture de l'espace ouvert), c'est toute la nation qui se lance à l'assaut du continent et qui, pour mieux en embrasser et comprendre le corps énorme (pareil à celui du cachalot que poursuit Achab, et qui est si gros qu'on ne peut jamais le voir en entier), le couvre de lignes de toutes sortes – pistes, sentiers, lignes de chemin de fer et grille cadastrale. Dans ce contexte, la carte devient en Amérique un objet central. Dès le XVI^e siècle, c'est avec les cartes (maritimes d'abord, puis côtières, et enfin terrestres), que les Européens avaient rêvé et fantasmé la forme et les richesses du Nouveau Monde. Au sortir des Lumières et de la Guerre d'Indépendance américaine, la logique cartographique d'appréhension normée et standardisée du terrain est étendue au continent dans son ensemble. Jefferson fait voter en 1785 et 1787 deux lois (*Land Ordinance* et *Northwest Ordinance*) qui mettent en place un système d'arpentage systématique du territoire qui s'étend à l'ouest, alors en grande partie inconnu. Au cours des décennies qui suivent, le pays est mesuré par les arpenteurs officiels de l'État fédéral, et soigneusement découpé en carrés de 6 *miles* de côté, divisés en 36 sections d'un *mile* carré chacune (Maumy, 2007 ; Hubbard, 2009). Les cartes prolifèrent et donnent corps au territoire national.

La critique littéraire s'est depuis longtemps intéressée à la façon dont ces modalités particulières d'appréhension de l'espace ont façonné les textes d'Amérique. De façon significative, le discours le plus habituel consiste à montrer comment les textes, en parlant d'espace, se sont opposés à cette logique d'aplatissement géométrique et rectilinéaire dont les cartes seraient l'instrument. Au sujet des écrivains des années 1840 et 1850, Michel Granger écrit ainsi :

Chez les auteurs de ce que l'on a appelé la « Renaissance américaine » se repère une opposition à la conception simplifiée d'un espace homogène, susceptible d'être arpenté, quadrillé, couché sur

des cartes, puis dominé et exploité : le cadastre aux lignes géométriques, à angle droit et à égale distance, crée un paysage si régulier dans les plaines qu'il donne l'illusion que le territoire est totalement maîtrisé et peut s'intégrer dans la croyance au progrès. Chacun à sa manière, les principaux écrivains de la période d'avant la guerre de Sécession vont remettre en question cette perspective totalisante et restrictive. (Granger, 2010 : 9)

Le « cadastre », logique d'ensemble abstraite, se substitue ici à la carte elle-même en tant qu'objet concret et historique. Plusieurs ouvrages récents proposent une lecture similaire¹, ancrant ainsi dans le discours critique un double présupposé : d'une part, la carte serait toujours du côté d'une forme de rigidité, aride intellectuellement et hégémonique politiquement ; d'autre part le texte littéraire aurait, lui, des attributs directement opposés et œuvrerait au contraire à fluidifier et complexifier les représentations spatiales.

Cette méfiance vis-à-vis des cartes résulte notamment de l'assimilation de l'avertissement critique formulé par Foucault puis transmis ensuite aux approches théoriques de la géographie et de la cartographie, qui rappelle que les cartes sont avant tout des instruments de pouvoir. À la suite des travaux de Brian Harley sur la façon dont les cartes mettent en jeu des savoirs sur l'espace qui consolident la position dominante des puissants (Harley, 2001 : 51-81), les ouvrages largement diffusés et souvent cités de Denis Wood (*The Power of Maps*, 1992) ou Mark Monmonier (*How to Lie With Maps*, 1996) ont, parmi d'autres, contribué à renforcer cette lecture de la carte comme objet opaque, porteur de ce qu'on a parfois appelé un « second texte » (Dodge, Kitchin, 2000) idéologique caché derrière ce qu'elle ferait seulement mine de représenter. Les cartes américaines illustrant l'exploration progressive de l'Ouest tout au long du XIX^e siècle, par exemple, ne sont pas seulement lues comme un travail de découverte de ce qui était caché dans les *terrae incognitae* des cartes précédentes, mais aussi comme un effort délibéré d'occultation des épisodes sanglants (massacres, déplacements forcés de population, etc.) et des systèmes d'oppression (l'esclavage) qui ont permis matériellement et économiquement cette avancée vers l'ouest.

Cette posture critique selon laquelle la carte est toujours biaisée et opacifie le réel plutôt que de le tirer au clair peut être comprise comme le prolongement du paradigme représentationnel qui a longtemps dominé la façon de comprendre les relations que la carte entretient avec le monde. Dans la perspective

1 Voir par exemple l'ouvrage de Stephanie LeMenager, *Manifest and Other Destinies: Territorial Fictions of the Nineteenth-Century United States* (2004). L'auteur s'intéresse aux représentations littéraires de trois espaces spécifiques qui, par leur nature, résistent à la cartographie et à l'exploitation économique : le Désert (Cooper, Irving), l'Océan (Melville, Poe, Cooper, Dana), et le Fleuve (Mark Twain notamment). Dans *Heartless Immensity: Literature, Culture, and Geography in Antebellum America* (2006), Anne Baker montre comment les textes littéraires laissent entendre une inquiétude et des doutes profonds sur la possibilité d'incorporer l'espace brut dans un cadre familier et inoffensif. Hsuan L. Hsu, dans *Geography and the Production of Space in Nineteenth-Century American Literature* (2010), lit les textes littéraires comme une réaction aux changements d'échelle brutaux produits la mondialisation et l'extension spatiale accélérée du capitalisme au cours du XIX^e siècle.

représentationnelle, on attend de la carte qu'elle soit une représentation fidèle du monde, c'est-à-dire qu'elle formule une certaine vérité sur l'espace envisagé. Le cartographe réalise une série d'opérations afin de transmettre au lecteur de la carte cette vérité. C'est cette conception qui a dominé le champ de la production et de la réflexion théorique en cartographie des années 1950 aux années 1980 (Dodge, Kitchin, Perkins, 2009 : 4-7). Cette logique a été formalisée en un « modèle de communication cartographique » inspiré de la théorie de l'information dans laquelle un émetteur (le cartographe) transmet au receveur (le lecteur) une série d'informations par l'intermédiaire d'un canal (la carte).

En s'efforçant de rendre la plus « efficace » possible cette communication unidirectionnelle à destination du lecteur de la carte (en limitant le « bruit », pour ainsi dire), cette approche met aussi en avant la nature nécessairement incomplète de la carte : pour que celle-ci reste lisible, en effet, le cartographe doit faire une série de choix qui reviennent à exclure certaines catégories d'information. Une carte ne peut pas tout représenter. Pour continuer à fonctionner en tant que carte, le document cartographique ne donne à voir que ce qui a été sélectionné par l'autorité cartographique qui le produit. C'est donc parce qu'elle est une construction scientifique rationnelle que la carte est limitée. Or c'est aussi justement parce qu'une carte est une représentation partielle qu'elle peut parfois être accusée d'être une représentation partielle. Ce que l'autorité cartographique considère comme non pertinent ou sans valeur, notamment dans un contexte d'appropriation expansionniste comme c'est le cas aux États-Unis au milieu du dix-neuvième, tend en effet à disparaître de la carte et à sombrer dans l'invisibilité.

Thoreau lui-même, tout en étant parfaitement conscient de ces limitations inhérentes à la nature de la carte, semble parfois exprimer une certaine frustration devant un tel décalage entre ses préoccupations personnelles et ce que la carte dont il dispose donne à voir. Dans son *Journal*, il note par exemple en 1860 :

Qu'il y a peu de choses sur une carte ordinaire ! Peu de choses, veux-je dire, qui intéressent le promeneur et l'amoureux de la nature. Entre ces lignes indiquant des routes, se trouve un espace entièrement vide en forme de carré, de triangle, de polygone ou d'arc de cercle, et rien ne distingue cette surface d'une autre de taille et de forme similaires. Néanmoins, la première sera peut-être couverte d'un bois de chênes primitifs, comme celui de Boxboro, ondulant et craquant dans le vent, susceptibles de faire la réputation d'un comté, tandis que l'autre est une longue plaine quasiment dépourvue d'arbres. Les bois ondoyants, les vallons, les clairières et les talus verts et les champs souriants, les rochers énormes, etc., etc., ne figurent pas sur la carte, ni ne peuvent en être déduits². (Thoreau, 1906 : 228-229, je traduis)

2 « How little there is on an ordinary map! How little, I mean, that concerns the walker and the lover of nature. Between those lines indicating roads is a plain blank space in the form of a square

La carte que Thoreau a en tête ici pourrait être celle du village de Concord publiée en 1851 par H. F. Walling, et à laquelle il avait contribué en fournissant au cartographe les mesures du lac de Walden qu'il avait effectuées (cet épisode apparaît dans *Walden* dans le chapitre « Le Lac en hiver »).

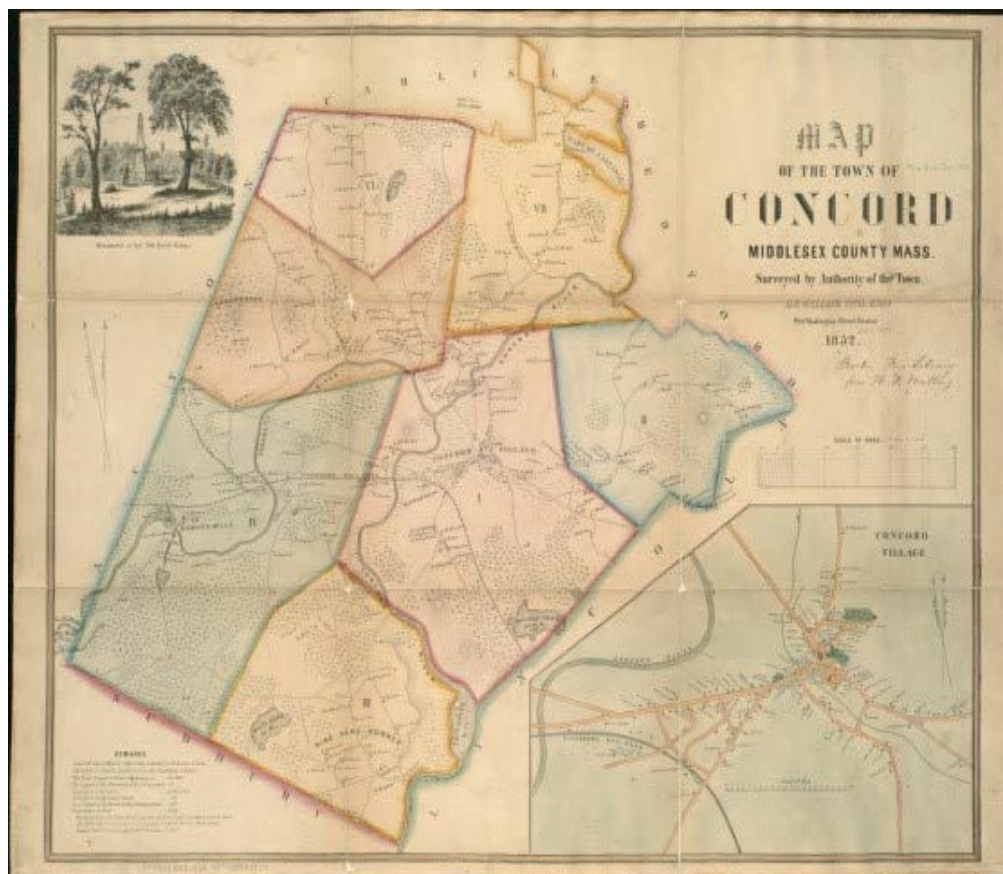


Illustration 1 : Henry Francis Walling, « Map of the town of Concord », 1852. 60 × 75 cm. Échelle : env. 1:18 400. Courtesy of the Norman B. Leventhal Map Center at the Boston Public Library.

Malgré la minutie avec laquelle cette carte figure l'emplacement des maisons et des activités humaines, les « blancs » qui la parsèment apparaissent effectivement comme autant de béances qui dissimulent au lecteur la vraie nature du terrain, *a fortiori* quand ce lecteur est un « promeneur » qui recherche l'inverse exact de ce que la carte figure.

Un tel passage montre qu'il est nécessaire de trouver de nouveaux outils théoriques si on veut comprendre pourquoi Thoreau, tout en ayant une pratique de l'espace qui n'est pas en phase avec ce que les cartes de son époque figurent, reste malgré tout un grand lecteur et utilisateur des cartes tout au long de sa vie. Si l'on envisage Thoreau uniquement dans la perspective du modèle représenta-

or triangle or polygon or segment of a circle, and there is naught to distinguish this from another area of similar size and form. Yet the one, may be covered, in fact, with a primitive oak wood, like that of Boxboro, waving and creaking in the wind, such as may make the reputation of a county, while the other is a stretching plain with scarcely a tree on it. The waving woods, the dells and glades and green banks and smiling fields, the huge boulders, etc., etc., are not on the map, nor to be inferred from the map. » (10 novembre 1860).

tionnel, alors il ne peut que rester confiné à cette position passive de lecteur et récepteur des cartes. Il est alors impossible de comprendre l'articulation entre sa pratique des cartes et son travail d'écriture.

Cette articulation doit pourtant être clarifiée, car les archives de Thoreau contiennent des dizaines de cartes de natures multiples. Qu'il s'agisse de cartes anciennes des XVI^e et XVII^e siècles qu'il allait décalquer à la bibliothèque de Harvard, de cartes contemporaines qu'il annotait et corrigeait pendant ses propres excursions (Nègre, 2017), ou des plans d'arpentage qu'il a lui-même dessinés dans le cadre de son activité professionnelle³, les cartes ont occupé une place centrale dans sa documentation. Ses textes eux-mêmes parlent le plus souvent de pratiques spécifiques de l'espace : parcours itératifs des bois autour de Walden, expéditions circulaires dans les forêts du Maine, arpentage des plages immenses et désolées de Cap Cod, etc. Comment comprendre le lien entre ces textes qui décrivent en détails des spatialités spécifiques et la familiarité que Thoreau avait avec l'objet carte ?

À partir des années 1990 a commencé à émerger une façon nouvelle de comprendre ce qui « fait carte », en plaçant notamment au premier plan le geste de lecture de la carte elle-même, et donc en mettant davantage l'accent sur l'agentivité du lecteur. Avec son « cube cartographique », Alan MacEachren envisage par exemple la carte non plus comme un canal permettant de transmettre l'information vers le lecteur, mais comme un objet protéiforme dont la nature exacte varie selon son usage (MacEachren, 1995 : 358). Chez MacEachren, la nature d'une carte donnée est ainsi déterminée en la plaçant sur les trois axes qui forment le cube : le degré d'interaction entre l'utilisateur et la carte ; l'utilisation strictement privée et individuelle ou bien la diffusion à un public large ; et enfin la nature des informations représentées (s'agit-il de faire apparaître quelque chose qui n'est pas connu, ou bien de rendre public quelque chose qui est déjà identifié ?). En mettant l'accent sur le moment de consultation de la carte comme une étape importante dans la façon dont celle-ci figure un savoir sur l'espace, cette approche a fini par conduire dans les années 2000 à un tournant majeur dans la réflexion théorique sur la cartographie que l'on a appelé le tournant « processuel » (*processual turn*), formulé notamment par Rob Kitchin et Martin Dodge (Dodge, Kitchin, Perkins, 2009). Dans cette perspective processuelle, l'objet devient carte dans la façon dont il est manipulé, utilisé et consulté. La carte est comprise comme un objet fluide dont la nature et l'agentivité sont définies et modifiées par une série de gestes. C'est de ce processus qu'elle émerge en tant que carte. Ainsi, dans cette lecture, une carte annotée, pliée, découpée ou coloriée devient une carte différente de son original.

Aborder les cartes sous cet angle permet de ne pas envisager l'écrivain dans un rapport d'antagonisme vis-à-vis de la cartographie (Thoreau « face » aux cartes), mais de mieux rendre compte de sa pratique consistant à faire siennes ces nombreuses cartes en les manipulant, en les décalquant et en les annotant. Au lieu d'être placé à l'extrémité du modèle de communication cartographique

3 Sur le travail d'arpenteur de Thoreau, qui n'est pas abordé ici faute de temps, voir l'ouvrage de Patrick Chura, *Thoreau the Land Surveyor* (2010).

dans lequel il ne ferait que « recevoir » des cartes sans prise avec sa pratique personnelle de l'espace, le lecteur des cartes qu'est Thoreau est envisagé comme un acteur qui « fait carte » en consultant les cartes.

Un tel changement de paradigme permet de repenser l'interaction entre la carte et le texte. Dans son essai sur la marche (« Walking »), Thoreau décrit par exemple ses déambulations dans une spatialité bien précise dont le texte définit les contours et le contenu : celle du monde non-humain. Le texte ne parle pas de la marche comme moyen supérieur de locomotion ni comme activité physique bénéfique, mais plutôt comme délimitation d'une dimension particulière de l'espace. L'écriture se pense ici comme cartographie d'une spatialité nouvelle qui vient compléter les cartes inopérantes des environs de Concord que Thoreau a à sa disposition :

Je peux facilement marcher dix, quinze, vingt, n'importe quel nombre de milles en partant du pas de ma porte, sans passer devant aucune maison, sans croiser d'autres routes que celles du renard ou du vison. Je longe d'abord la rivière, ensuite le ruisseau, puis la prairie et la lisière du bois. Il y a dans les alentours des étendues de plusieurs milles carrés sans aucun habitant. Du haut de maintes collines, je vois la civilisation et les demeures des hommes au loin. Les fermiers et leurs travaux sont à peine plus visibles que les marmottes et leurs terriers. (Thoreau, 2007a : 185)

Thoreau décrit non seulement la trajectoire suivie dans l'espace, mais propose aussi une relecture cartographique : sur la carte de Walling évoquée plus haut, par exemple, le texte fait apparaître non plus les activités humaines, mais les interstices dans lesquels ces activités ne sont pas présentes. La carte de Concord, lue en négatif, devient une carte en positif de ce qu'elle n'est pas censée représenter. Dans ces zones en apparence vides de la carte, Thoreau fait apparaître le renard, le vison et la marmotte.

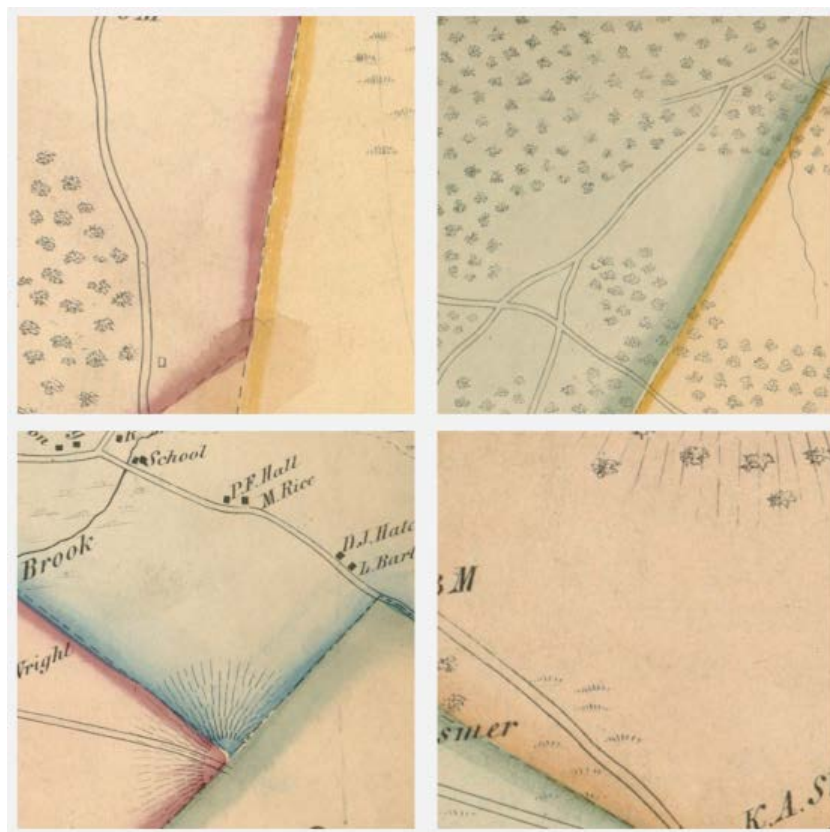


Illustration 2 : Détail de certains « blancs » sur la carte de Walling.

Ce travail cartographique de mise au jour des présences dans l'espace se manifeste textuellement de plusieurs manières, les principales étant l'effet de liste, comme dans le passage cité plus haut où les trois noms d'animaux apparaissent au milieu du texte et font voir ce qui auparavant était silencieux et invisible, et la description détaillée. C'est ce qu'on trouve par exemple dans le texte que Thoreau consacre aux pommes sauvages (« Wild Apples ») et qui fait partie de son projet plus vaste d'étude des fruits sauvages poussant autour du village de Concord⁴. L'essai s'intéresse au cas particulier des pommiers sauvages, ces arbres qui ont sauté la barrière des vergers rectilignes pour aller pousser au milieu des bois et au bord des chemins. Le texte cite des exemples précis de spécimens de pommiers que personne ne connaît et qui ont poussé hors de la carte locale officielle, mais que Thoreau rend justement visibles en évoquant les « visites » qu'il leur rend : « Gravissant le flanc d'une falaise aux environs du premier novembre, j'ai vu un jeune pommier vigoureux... », « il y a un pommier sur la colline de Nawshawtuft, dans ma commune, dont les fruits... », « je connais un pommier donnant des permaines bleues qui pousse au bord d'un marécage... » (Thoreau, 2007a : 347, 359, 363 ; Thoreau, 2007b : 269, 281, 285). Thoreau souligne combien ces présences sont habituellement ignorées par ses contemporains. Au sujet du

4 Au cours des dix dernières années de sa vie, Thoreau avait accumulé de nombreuses notes formant une sorte de catalogue des fruits sauvages des environs de son village. Ce vaste projet a été publié en 2000 seulement sous le titre *Wild Fruits* grâce au travail éditorial réalisé par Brad Dean (voir Thoreau, 2000).

premier pommier qui pousse accroché à une falaise, il note : « Le propriétaire ignore tout de lui. Personne n'a remarqué le jour où il a fleuri, ni le jour où il a donné ses premiers fruits, sauf peut-être la mésange à tête noire. » Là où seuls les animaux étaient témoins de certains phénomènes à la fois dérisoires et cruciaux, comme la floraison du pommier, le texte investit cette spatialité déconsidérée et la place au premier plan.

C'est un aspect de l'écriture de Thoreau qui ne manque pas de décontenancer les étudiants de premier cycle : pourquoi donc consacrer de si longues pages à ces plantes, ces animaux, ces détails ? Le travail premier de valorisation cartographique qu'opère le texte, est justement de consacrer du temps à ces phénomènes infimes et, en apparence, marginaux : temps de l'observation et des relevés (les textes de Thoreau contiennent de nombreuses mesures de distances, de tailles, de température, etc.), temps de l'écriture ensuite, mais temps également de la lecture. De même que Thoreau fait et refait la carte en la consultant et en remarquant ce qu'elle ne donne pas à voir (c'est-à-dire en commençant à la lire en négatif), le lecteur lui-même est placé en position d'agent cartographique par le geste même de la lecture, qui revient à prêter attention à ces quelques arbres et animaux invisibles et donc à reconnaître leur présence dans le domaine du perçu.

Dans son texte sur la dispersion des graines, Thoreau nomme ces zones de l'espace « les lieux négligés⁵ ». C'est cette négligence que le texte de Thoreau vient corriger en complétant et en prolongeant la carte de ce qui nous environne. Des points de l'espace qui n'y figuraient pas deviennent tout à coup visibles et signifiants. C'est le cas par exemple de Beck Stow's Swamp, un marais de Concord que Thoreau évoque à plusieurs reprises dans *Wild Fruits* pour la variété très particulière d'airelles qui y pousse (Thoreau, 2000 : 164). Ce lieu ne figure pas sur les cartes de Concord de l'époque de Thoreau, pas plus que sur les cartes actuelles de l'USGS ou de Google Maps. Difficilement accessible, malodorant, et ne contenant pas de baies susceptibles d'être vendues (celles cueillies par Thoreau étaient trop âcres pour être appréciées), le marais était un lieu ignoré par ses contemporains. Il se donne pourtant à voir aujourd'hui sur une catégorie bien précise de cartes : celles qui sont placées en annexe des éditions modernes des textes de Thoreau. Dès 1906, Herbert Gleason le fait figurer sur la carte de Concord qu'il crée pour l'édition complète de Thoreau publiée par Houghton, Mifflin and Co. De même, en 1993 et 2000 le marais figure sur les cartes que Bradley Dean inclut dans *Faith in a Seed* et *Wild Fruits*. Ce marais cher à Thoreau⁶, espace naturel inutilisé par l'homme et donc habituellement invisible sur les cartes, est ainsi littéralement « mis sur la carte » (*put on the map*), pour reprendre l'expression anglaise utilisée pour dire que quelque chose est mis au jour et devient connu de tous.

Ce basculement de l'invisible au visible ne concerne pas que les phénomènes environnementaux et le monde non humain. Comme le souligne

⁵ « neglected spots » (Thoreau, 1993, 45).

⁶ Sur l'importance particulière de ce marais pour Thoreau voir Scheese, 1992 : 142-146 ; Howarth, 2001 : 71.

Thoreau dans *Wild Fruits*, ses visites répétées de Beck Stow's Swamp ont quelque chose de louche et d'insensé :

Si n'importe qui d'autre – un fermier, en tout cas – s'aventurerait à passer ainsi une heure à patauger ici dans ce marais reculé, les jambes nues, les yeux rivés sur la mousse, à ne remplir que ses poches, sans râteau à la main ni le moindre sac ni boisseau posé sur le bord, on le déclarerait fou et il serait placé sous tutelle⁷. (Thoreau, 2000 : 168, je traduis)

86

Non seulement Thoreau consacre une partie de son temps à explorer une zone de l'espace considérée comme négligeable par les habitants, mais il ne cherche même pas à en tirer profit en ramassant suffisamment de baies pour pouvoir les vendre. Un « partage du sensible » organise ici implicitement l'occupation des temps et des espaces, pour reprendre l'expression de Jacques Rancière (Rancière, 2000 : 12). Dans cette hiérarchie des spatialités qui est en vigueur à Concord, le marais est un non-lieu et s'y aventurer est une perte de temps. Thoreau note que s'il s'était agi de « n'importe qui d'autre », la visite du marais aurait été un motif suffisant de mise sous tutelle – c'est-à-dire de basculement dans une forme d'invisibilité et d'inaudibilité.

Le propre du texte de Thoreau est précisément d'inverser cette échelle de valeur et cette hiérarchisation des pratiques du monde sensible. Il rend ainsi visible non seulement le lieu lui-même, mais aussi la pratique de l'espace qui y est associée, et donc, *in fine*, tous ceux qui, comme lui, le fréquentent et opèrent hors des impératifs de rentabilité et d'utilité pratique qui gouvernent son époque. Un phénomène similaire a lieu dans le chapitre « *Former Inhabitants* » de *Walden*, quand Thoreau décrit les emplacements fantômes des cabanes autrefois habitées par d'anciens esclaves qui vivaient à la périphérie du village. En se fondant sur ce chapitre de Thoreau, qui est un des rares textes à mentionner l'existence d'habitants non-blancs de Concord à cette époque, la chercheuse Élise Lemire a mis au jour la longue et complexe histoire de l'esclavage dans cette partie du Massachusetts. Là où, pour des raisons géographiques et culturelles (le village se trouve en Nouvelle-Angleterre et a été un bastion de l'abolitionnisme), on pouvait présumer que les Afro-Américains avaient pu accéder dès le XIX^e siècle à une forme de visibilité et un statut social favorable, Lemire a au contraire mis au jour des stratégies complexes de ségrégation spatiale et foncière qui ont conduit à la marginalisation et à la disparition effective, dans l'espace commun et perçu, de ces anciens esclaves et de leurs descendants.

Le texte de Thoreau ne se contente donc pas d'évoquer un passé folklorique en décrivant ces personnes et les traces qu'elles ont laissées dans l'espace local (un creux dans la terre, quelques plants de lilas au milieu des bois). Le texte

7 « *If anybody else--any farmer, at least--should spend an hour thus wading about here in this secluded swamp, bare-legged, intent on the Sphagnum, filling his pocket only, with no rake in his hand and no bag or bushel on the bank, he would be pronounced insane and have a guardian put over him.* ».

rend visibles à la fois les êtres (dont il donne le nom complet) et le processus d'occultation dont ils ont été victimes. Dans son essai sur la présence des noirs américains dans l'histoire littéraire américaine, Toni Morrison note : « Nous pouvons convenir, il me semble, que les choses invisibles ne sont pas nécessairement absentes ; qu'un espace peut être vacant sans être vide⁸. » L'exercice de perception que Toni Morrison encourage ici est comparable à la lecture cartographique que propose Thoreau dans ses textes : les zones vides sur la carte ne sont pas le signe qu'il n'y a rien à cet endroit, mais doivent être lues comme la marque d'une présence.

Les textes de Thoreau sont-ils donc des cartes ? La première réponse est non. Les textes sont des textes, et pas des cartes, qui appartiennent toujours à la catégorie des images. Les textes de Thoreau ne sont pas des cartes pour une seconde raison, qui tient à leur façon même de rendre visible l'invisible. Comme le rappellent Wood et Fels dans *The Natures of Maps*, ce qui caractérise en tout premier lieu une carte est « la proposition cartographique ». Cette proposition est fondée sur deux propositions existentielles, qui sont *this is* (une telle chose existe) et *there is* (cette chose est présente dans le monde). La carte croise ces deux propositions pour formuler, au sujet de chacun des éléments qu'elle figure, la proposition cartographique elle-même : « *this is there / there is this* » (cette chose se trouve à tel endroit / à tel endroit on trouve telle chose). Si les textes de Thoreau ne sont pas littéralement des cartes, c'est précisément parce qu'ils s'arrêtent au seuil de la proposition cartographique. Ils affirment et proclament l'existence de ce qui sinon demeure invisible, mais ils ne fournissent pas les coordonnées permettant de retrouver ces emplacements dans le monde.

La détermination d'emplacements n'est cependant pas le seul travail opéré par les cartes. Comme le suggère John Pickles dans *A History of Spaces* (2004), les cartes modifient en profondeur notre compréhension du monde et, loin d'être de simples « représentations », elles agissent directement sur le monde lui-même en altérant les pratiques et la compréhension des interactions entre les points de l'espace (Pickles, 2004 : 12). Dans la logique processuelle évoquée plus haut, la carte est de ce point de vue aussi une carte des relations, non pas au sens où elle les donne à voir (c'est le modèle représentationnel), mais au sens où ces relations sont mises en œuvre et complexifiées au moment où la carte est consultée et manipulée par un lecteur. C'est une « carte » de ce type (ouverte et donc deleuzienne, en ce qu'elle s'oppose implicitement au calque qui lui revient toujours « au même », Deleuze, Guattari, 1980 : 20) que le philosophe et pisteur de loup Baptiste Morizot explore dans son livre *Les Diplomates* (2016), qui explore les moyens de « cohabiter avec les loups sur une autre carte du vivant ». La carte est ici comprise comme outil mental pour conceptualiser et clarifier la nature exacte de ce qui nous environne : les cartes « tendent des ponts » et, ce faisant, elles servent à déterminer « les chemins de l'action » (Morizot, 2016 : 22). À l'heure où les réflexions sur l'Anthropocène rendent visibles l'effet à long terme des destructions environnementales, apprendre à voir les points de l'es-

8 « We can agree, I think, that invisible things are not necessarily "not-there"; that a void may be empty but not be a vacuum. » (Morrison, 1988).

pace qui ont été « négligés » car perçus comme inutiles, donc invisibles et « sereinement incompréhensibles » (Morizot, 2016 : 29), apparaît comme une nécessité pour ouvrir ces « chemins ». Les descriptions minutieuses que Thoreau propose des graines, des fruits sauvages et de nombreux autres phénomènes naturels peuvent être lues comme l'élaboration d'une carte de ce type, qui fournit les outils pour percevoir ce qui était présent mais que nous ne voyions pas. Le geste d'écriture s'articule ainsi à la pratique de la marche et à la consultation des cartes pour former le troisième pôle d'une triple pratique spatiale. Comme de nombreux écrivains de son époque, Thoreau s'oppose ainsi lui-aussi à la logique d'appropriation expansionniste de son temps en déjouant les stratégies d'occultation qui l'accompagnent, mais sa particularité est de le faire *avec* les cartes, en les manipulant et donc en les redessinant, plutôt que contre elles. Comme l'affirme Thoreau dans *A Week on the Concord and Merrimack Rivers*, « il existe une nature derrière l'ordinaire⁹. » Cet ordinaire, c'est aussi la « carte ordinaire » que Thoreau critiquait dans le passage du *Journal*, et que son texte vient non pas déconstruire, mais plutôt relire, et donc, dans la perspective processuelle, modifier, amender, et compléter. Dans *Mille Plateaux*, Deleuze et Guattari notent : « Écrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même des contrées à venir. » (Deleuze, Guattari, 1980 : 11). C'est en ce sens que le texte de Thoreau devient, littéralement, une carte extraordinaire.

Œuvres citées

- ADAMS, Henry, *L'Éducation de Henry Adams*, édité par Pierre-Yves Pétilion, trad. Régis Michaud et Franck L. Schoell, Paris, Imprimerie Nationale, 2007.
- BAKER, Anne, *Heartless Immensity: Literature, Culture, and Geography in Antebellum America*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2006.
- CHURA, Patrick, *Thoreau the Land Surveyor*, Gainesville, University Press of Florida, 2010.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Capitalisme et Schizophrénie, vol. II – Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.
- DODGE, Martin, KITCHIN, Rob, « Exposing the 'Second Text' of Maps of the Net », *Journal of Computer-Mediated Communication*, 5 : 4, 2000. DOI: 10.1111/j.1083-6101.2000.tb00350.x
- DODGE, Martin, KITCHIN, Rob, PERKINS, Chris, *Rethinking Maps. New Frontiers in Cartographic Theory*, New York, Routledge, 2009.
- GRANGER, Michel, « Regards d'écrivains sur des lieux d'Amérique », éd. Michel Granger, *Lieux d'Amérique*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2010, p. 7-11.
- HARLEY, J. B., « Maps, Knowledge, and Power », éd. Paul Laxton, *The New Nature of Maps : Essays in the History of Cartography*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2001, p. 51-81
- HOWARTH, William, « Reading the Wetlands », in Paul C. Adams, Steven Hoelscher, Karen E. Till (dir.), *Textures of Place. Exploring Humanist Geographies*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001, p. 55-83.

9 « there is a nature behind the ordinary [...]. Carved wood, and floating boughs, and sunset skies, are all that we know of it. » Thoreau, *A Week on the Concord and Merrimack Rivers*, p. 383. Ma traduction.

- HSU, Hsuan L., *Geography and the Production of Space in Nineteenth-Century American Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.
- HUBBARD, Bill Jr., *American Boundaries : the Nation, the States, the Rectangular Survey*, Chicago, The University of Chicago Press, 2009.
- KITCHIN, Rob, DODGE, Martin, « Rethinking Maps », *Progress in Human Geography*, 31 : 3, 2007, p. 331-344.
- LEMEMAGER, Stephanie, *Manifest and Other Destinies : Territorial Fictions of the Nineteenth-Century United States*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2004.
- LEMIRE, Élise, *Black Walden. Slavery and Its Aftermath in Concord, Massachusetts*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2009.
- MACEACHREN, Allan M., *How Maps Work : Representation, Visualization, and Design*, New York, Guilford Press, 1995.
- MAUMI, Catherine, *Thomas Jefferson et le projet du Nouveau Monde*, Paris, Éditions de la Villette, 2007.
- MONMONIER, Mark, *How to Lie With Maps*, Chicago, University of Chicago Press, 1996.
- MORIZOT, Baptiste, *Les Diplomates. Cohabiter avec les loups sur une autre carte du vivant*, Marseille, Éditions Wildproject, 2016.
- MORRISON, Toni (consulté le 25.06.2018) : « Unspeakable Things Unspoken : The Afro-American Presence in American Literature », *The Tanner Lectures on Human Values*, University of Michigan (7/10/1988). http://tannerlectures.utah.edu/_documents/a-to-z/m/morrison90.pdf
- NEGRE, Julien, « From Tracing to Writing : The Maps that Thoreau Copied », *Nineteenth-Century Prose*, 44 : 2, 2017, p. 213-234.
- PICKLES, John, *A History of Spaces : Cartographic Reason, Mapping and the Geo-Coded World*, New York, Routledge, 2004.
- RANCIERE, Jacques, *Le Partage du Sensible. Esthétique et Politique*, Paris, La Fabrique-éditions, 2000.
- SCHEESE, DON, « Thoreau's Journal: The Creation of a Sacred Place », éd. Wayne Franklin et Michael C. Steiner, *Mapping American Culture*, Iowa City, University of Iowa Press, 1992, p. 139-51.
- THOREAU, Henri David, *Essais*, éd. Michel Granger, trad. Nicole Mallet, Marseille, Le Mot et le Reste, 2007a.
- THOREAU, *Excursions*, éd. Joseph J. Moldenhauer, Princeton, Princeton University Press, 2007b.
- THOREAU, *Faith in a Seed: The Dispersion of Seeds and Other Late Natural History Writings*, Bradley P. Dean (dir.), Washington D.C., Island Press/Shearwater Books, 1993.
- THOREAU, *Journal*, Vol. XIV, Boston, Houghton, Mifflin & Co., 1906.
- THOREAU, *A Week on the Concord and Merrimack Rivers*, Carl F. Hovde, William L. Howarth et Elizabeth Witherell (dir.), Princeton, Princeton University Press, 1980.
- THOREAU, *Wild Fruits: Thoreau's Rediscovered Last Manuscript*, Bradley P. Dean (dir.), New York, W. Norton & Co., 2000.
- WOOD, Denis, *The Power of Maps*, New York, Guilford Press, 1992.
- WOOD, Denis, FELS, John, *The Natures of Maps*, Chicago, University of Chicago Press, 2008.

« Look for the nul » : *Paterson* ou la cartographie blanche

Aurore Clavier
Université de Lille
Centre d'Etudes en Civilisations, Langues et Lettres Etrangères
(CECILLE, EA 4074)
aurore.clavier@univ-lille.fr

RÉSUMÉ. Cet article propose d'explorer le très long poème *Paterson*, texte majeur de l'écrivain moderniste américain William Carlos Williams (1883-1963), à l'épreuve des vides dont il est tout entier parcouru. Si la cartographie peut y apparaître comme une tentation critique, vers laquelle semble nous attirer l'auteur lui-même en établissant le plan de son poème, comme en délinéant les contours de la ville du New Jersey qu'il prend pour objet, elle ne se prêtera pour nous ni à un simple repérage littéral, ni à une lecture métaphorique. Plutôt que de suivre les lignes du poème et les espaces qu'elles dessinent comme figuration d'un lieu ou des opérations qui visent à s'en saisir, il s'agira d'observer quels intervalles se rivent au contraire entre la carte et le territoire qu'elle feint de vouloir appréhender, non sans le réduire et le déformer. Plus qu'il n'emprunte ses outils à la géographie – le *blanc* cartographique comme signe d'un lieu barré, inexploré, ou indéterminé –, le poème les détourne au profit d'une cartographie *blanche* – trouée, déliée, déplacée – pour ouvrir la représentation à ce qui lui échappe, pour nous inviter à investir l'espace autrement, au rythme d'une déambulation discontinue.

MOTS CLEFS : William Carlos Williams (1883-1963) ; *Paterson* ; Poésie ; Espace ; Cartographie ; Typographie

ABSTRACT. This article propounds to explore the very long poem *Paterson*, through the blanks which spangle its surface. If cartography may appear like a tempting paradigm to the critic, all the more so when the author himself establishes a plan for his work or delineates the contours of the New Jersey town the poem centers on, it will not lead to a literal nor to a metaphorical reading. Rather than follow the lines of the poem and the spaces they circumscribe as representations of a place or of the effort to capture it, we will observe what intervals wedge themselves in between the map and the territory it pretends to apprehend, at the risk of simplifying and distorting it. Instead of merely borrowing the geographer's tools – the cartographer's white spaces as designating barred, unexplored, non-descript places –, the poem uses them to shape a

white cartography – i.e. hollowed out, disjointed, displaced –, opening itself up to what escapes it, inviting us to discover space differently, along more discontinuous lines.

KEYWORDS: William Carlos Williams (1883-1963) ; *Paterson* ; Poetry ; Space ; Cartography ; Typography.

Is it that by its indefiniteness it shadows forth the heartless voids and immensities of the universe, and thus stabs us from behind with the thought of annihilation, when beholding the white depths of the milky way? Or is it, that as in essence whiteness is not so much a colour as the visible absence of colour ; and at the same time the concrete of all colours ; is it for these reasons that there is such a dumb blankness, full of meaning, in a wide landscape of snows—a colourless, all-colour of atheism from which we shrink?¹ (Melville, 1851 : 217)

Blanc : Qui a lieu ou se manifeste en dehors de ses conditions ou effets habituels. (TLFI ; « Blanc » 3.)

De la ligne au bord : l'irruption du vide

« Rapidly and carelessly » (Williams, 1978 : 86)². Si ces mots de Florence Williams font figure de boutade au sein des propos de son époux recueillis par Edith Heal, c'est malgré tout bien ainsi, à en croire l'auteur lui-même, qu'aurait été composée l'*Autobiographie* de cette figure majeure du modernisme américain. Fruit d'une conception quasi-spontanée, où les approximations de la mémoire le disputeraient à l'absence de révisions, l'écriture de la vie s'y donnerait à lire comme un faisceau de lignes désordonnées³, s'en-

1 « Serait-ce que, par son caractère indéfini, elle nous fait pressentir la cruauté des vides immenses de l'univers, et que nous recevons ainsi l'idée de l'anéantissement comme un coup de poignard traitreusement donné, lorsque nous contemplons les blanches profondeurs de la voie lactée ? Ou bien que la blancheur étant, dans son essence, moins une couleur que l'absence visible de couleur, et en même temps le mélange de toutes – serait-ce pour ces raisons qu'un paysage sous la neige nous offre à perte de vue l'image d'un monde effacé, muet, et pourtant si riche de sens – un monde athée, dépourvu de couleur et composé de toutes, qui nous fait reculer d'effroi ? » (Melville, 2006 : 224)

2 « Sans traîner ni te faire du souci » (Williams, 2000a : 100)

3 « *If Flossie had seen it, the book never would have been written at all. I trusted to memory about too many things. I didn't make up any of it but I didn't edit—where in some cases I should have.*

tremêlant en outre, sans hiérarchie apparente, au flux continu des publications du poète – la parution de l'ouvrage, en 1951, suivant de près celle des *Collected Later* et *Earlier Poems* (1950-1951), du recueil de récits *Make Light of It* (1950), ou du livre IV de *Paterson* (1951), et précédant de peu celle du roman *The Build-Up* (1952), ou encore de *The Desert Music and Other Poems* (1954)⁴. Un parcours des différents chapitres qui jalonnent l'*Autobiographie* y révèle pourtant quelque chose d'un dessin dont les dernières pages laisseraient apparaître le point de fuite. Le volume s'achève en effet sur « le poème *Paterson* », dont quatre livres avaient déjà paru depuis 1946, et dont Williams commence par retracer à la fois l'origine et la réception :

Even though the greatest boon a poet grants the world is to reveal that secret and sacred presence, they will not know what he is talking about. Surgery cannot assist him, nor cures. The surgeon must himself know that his surgery is idle. *But the object of this continuous scribbling comes to him also, I can see by his eyes that he acknowledges it.*

That is why I started to write *Paterson* : a man is indeed a city, and for the poet there are no ideas but in things. But the critics would have it that I, the poet, am not profound [...]. It all depends on what you call profound. For I acknowledge that *it would, in dealing with man and city, require one to go to some depth in the form for the purpose.*⁵(Williams, 1995 : 390 ; je souligne)

Sans tout à fait chercher à en clore les contours, le passage place explicitement le long poème à l'horizon de l'œuvre, en même temps qu'il en extrait une *forme*, si ce n'est une *formule*, dans laquelle on serait tenté de faire tenir le projet tout entier (et à laquelle le travail de Williams se trouvera souvent résumé) : « un homme est [...] une ville, et pour le poète, il n'est d'idées que dans les choses ».

There are also some inaccuracies about dates, places. » (Williams, 1978 : 85). « Si Flossie l'avait vu, ce livre n'aurait jamais été écrit du tout. Je m'en suis remis à ma mémoire pour trop de choses. Je n'ai rien maquillé mais je n'ai pas fait certaines mises au point là où j'aurais dû. Il y a aussi des inexactitudes quant aux dates, aux lieux. » (Williams, 2000a : 99-100)

4 Ces quelques références tardives ne donnent qu'une idée partielle de l'œuvre extrêmement abondante de Williams qui, parallèlement à sa longue carrière de médecin, publia nombre de poèmes et de textes en prose, dans divers magazines d'avant-garde comme sous forme de recueils. Si, dans les années 1910, il fut d'abord influencé par les innovations formelles venues d'Europe, il devint rapidement l'un des plus ardents défenseurs d'un art proprement américain. Cette recherche d'une littérature autochtone culmina notamment dans l'élaboration de *Paterson* – du nom d'une ville industrielle du New Jersey, proche de celle où vivait l'auteur – dont il ne commença à publier les différents livres qu'à partir de 1946, mais dont la conception remonte en partie aux années 1910 et 1920.

5 « Même si le meilleur service que le poète rend au monde est de révéler une présence secrète et sacrée, les gens ne savent pas de quoi il parle. La chirurgie ne peut rien pour lui, ni la thérapie. Le chirurgien lui-même sait que sa science est vaine. Mais le sens de ces innombrables pages griffonnées ne lui échappe pas, je vois dans ses yeux qu'il le reconnaît. C'est pour cette raison que je me suis mis à écrire *Paterson* : en réalité, l'homme est une ville et pour le poète, il n'est d'idées que dans les choses. Mais les critiques s'entêtent à répéter que moi, poète, je manque de profondeur [...] Tout dépend de ce qu'on entend par profond. Car je reconnais qu'il faut, lorsqu'on traite de l'homme et de la ville, atteindre une certaine profondeur pour trouver une forme qui convienne au propos. » (Williams, 1973 : 442)

Aussi indistinct qu'il paraisse, le « griffonnage continu » (je traduis) laisse donc deviner un « objet », qui requiert à son tour une figuration propre. L'équation est *spatiale* autant que *poétique* : « Paterson » désigne tout à la fois la ville du New Jersey, le poète qui la sillonne (le Dr. Noah Faitoute Paterson), et le texte où leur rencontre a lieu. L'espace urbain s'y inscrit donc comme *sujet* et comme *matrice* de l'écriture, ainsi que le confirment les diverses notes préliminaires établissant simultanément le « plan d'action » du poème (« a plan for action », Williams, 1995 : 2 ; Williams, 1981 : 19) et le plan géographique de son parcours :

Paterson is a long poem in four parts—that a man in himself is a city, beginning, seeking, achieving and concluding his life in ways which the various aspects of a city may embody—if imaginatively conceived—any city, all the details of which may be made to voice his most intimate convictions. Part One introduces the elemental character of the place. The Second Part comprises the modern replicas. Three will seek a language to make them vocal, and Four, the river below the falls, will be reminiscent of episodes—all that any one man may achieve in a lifetime.⁶ (Williams, 1995 : xiv)

Encadré par des paratextes successifs (notes donc, mais aussi épigraphe et préface), balisé par quatre parties thématiques dont les titres rappellent clairement l'ancrage spatial⁷, et parcouru de tout son long par le symbolisme de la rivière, le projet initial semble ainsi s'offrir au regard comme système d'orientation, au point d'inspirer à Kenneth Burke, philosophe et ami de Williams, l'image d'un guide Baedeker, dont le titre annoncerait d'emblée la visée totalisante et informative, à destination du lecteur-visiteur⁸. Il suffirait dès lors au touriste littéraire de suivre le tracé du poème pour s'y retrouver, pour circuler dans l'espace poétisé comme entre les lignes claires d'un plan, reconnaître les différents sites sélectionnés par lui, appréhender à son tour le territoire délimité

6 « *Paterson* est un long poème en quatre parties—[montrant] qu'un homme est en lui-même une ville, qui commence, cherche, réalise et conclut sa vie d'une façon que peuvent incarner les divers aspects d'une ville—si on l'envisage à travers l'imagination—n'importe quelle ville, dont tous les détails peuvent être utilisés pour donner voix à ses convictions les plus intimes. La Partie Une présente le caractère élémental du lieu. La Seconde comprend ses répliques modernes. La Troisième cherchera un langage pour leur donner voix, et la Quatrième, la rivière en aval des chutes, rappellera certains épisodes—tout ce que tout homme peut accomplir en une vie. » (Je traduis). Une variante de ce plan reprend la structure en quatre mouvements, qu'elle subordonne toutefois davantage au cours de la rivière : « *From the beginning, I decided there would be four books following the course of the river whose life seemed more and more to resemble my own life as I more and more thought of it : the river above the Falls, the catastrophe of the Falls itself, the river below the Falls and the entrance at the end into the great sea* » (Williams, 1995 : xiii).

7 Les quatre premiers livres de *Paterson* s'intitulent respectivement : « Book I : The Delineaments of the Giants » [1946], « Book II : Sunday in the Park » [1948], « Book III : The Library » [1949], « Book IV : The Run to the Sea » [1951] ; ou dans la traduction d'Yves di Manno, « Les contours des géants », « Un dimanche au parc », « La bibliothèque » et « La course vers la mer ».

8 « Its very title would suggest the totality of his art-as-contact, informing the reader, as *tourist*, of what is going on in *Paterson* as both a place and a poem. » (Lettre de Kenneth Burke à Brian Bremen, 21 et 24 juillet 1987 ; citée dans Newmann, 2006 : 46). « Son titre même évoquerait l'ensemble de son art-comme-contact, informant le lecteur, en tant que *touriste*, de ce qui se passe dans *Paterson*, à la fois comme ville et poème. » (Je traduis).

– mais aussi réduit, épuré, formalisé⁹ – par l'opération cartographique. Les premiers vers du livre I semblent nous y inviter lorsqu'à travers « les linéaments des géants » qui personnifient la ville (« *the delineaments of the giants* » ; Williams, 1995 : 6 ; je traduis), se dessinent les contours et les reliefs du lieu, superposant la perspective au plan, associant à la vue aérienne les arrangements tout aussi construits du paysage ou du panorama :

*Paterson lies in the valley under the Passaic Falls
its spent waters forming the outline of this back. He
lies on his right side, head near the thunder
of the waters filling his dreams! Eternally asleep,
his dreams walk about the city where he persists
incognito. Butterflies settle on his stone ear. [...]
and there, against him, stretches the low mountain.
The Park's her head, carved, above the Falls, by the quiet
river; Colored crystals the secret of those rocks ;
farms and ponds, laurel and the temperate wild cactus,
yellow flowered . . . facing him, his
arm supporting her, by the Valley of the Rocks, asleep.¹⁰*
(Williams, 1995 : 6-8)

De ce tracé cartographique, l'*Autobiographie* de Williams paraît elle-même reproduire le parcours, lorsqu'au récit de la genèse du poème, régie par le choix d'une *localité* à même d'exprimer « l'intégralité du monde connaissable alentour »¹¹ succède, sans transition, le souvenir d'une visite toute récente dans les environs de Paterson. Le poète s'y met en scène accompagnant un invité et son propre petit-fils par une journée d'hiver, à la découverte du « terrain » de la ville (Williams, 1951 : 392). Si le passage de la conception à l'excursion se veut à l'évidence une mise en contact entre le lieu et les mots du poète, selon l'idéal cher à Williams, il semble tout autant obéir à la logique d'orientation, si ce n'est

9 Mappings, Denis Cosgrove cite l'échelle (« scale »), le cadrage (« framing »), la sélection (« selection ») et le codage (« coding ») au nombre des constantes qui définissent *a priori* la cartographie traditionnelle (Cosgrove, 1999 : 9).

10 « Paterson repose dans la vallée sous les Chutes du Passaic dont les eaux épuisées encerclent ses arrières. Il git sur le côté droit, la tête près du tonnerre des eaux qui comblent ses rêves ! À jamais endormi, ses rêves hantent la ville où il demeure incognito. Des papillons habitent son oreille de pierre. [...] Et là, contre lui, s'étend la petite montagne. Le Parc est sa tête, sculptée au-dessus des Chutes, le long de la calme rivière ; des cristaux colorés comme secret de ces pierres ; fermes, étangs, laurier ; le cactus à peine sauvage, aux fleurs jaunes . . . devant lui, appuyée sur son bras, la Vallée des Rochers, assoupie. (Williams, 1981 : 27)

11 « *The first idea centering upon the poem, Paterson, came alive early : to find an image large enough to embody the whole knowable world about me.* » (Williams, 1951 : 391). Ma traduction diffère quelque peu de celle de Jacqueline Ollier : « L'idée-mère du poème Paterson me vint très tôt : il s'agissait de trouver une image assez vaste pour englober l'univers du sensible tout entier. » (Williams, 1973 : 443)

d'appropriation, qui caractérise la carte¹². Le poème y apparaît en même temps comme *représentation* et comme *référence*, à mesure que son auteur guide les promeneurs tout au long d'un itinéraire dont il pointe, entre vues rapprochées et panoramiques, différents sites naturels ou historiques – sources chaudes, fantaisie d'architecte, cascade. À la visite d'un monde à l'échelle 1/1 paraît ainsi se mêler l'image miniaturisée du texte *Paterson*, ainsi que le suggère l'invité qui, ébahi par la vision de la ville en contrebas, croit presque pouvoir la « tenir dans le creux de [sa] main »¹³ (Williams, 1951 : 393).

Une question, pourtant, ne tarde pas à se faire entendre, inquiétante, sous les dehors innocents d'une parole d'enfant avide de frisson : « *Is it dangerous ?* »¹⁴ (Williams, 1951 : 493). Obstinement, quelque chose menace de se dérober sous nos pieds. L'empire serein du plan révèle subrepticement son illusion. À bien y regarder, le terrain se révèle glissant, inégal, troué. Les sources bouillonnantes de *Great Notch* ne sont là, semble-t-il, que pour pointer leur disparition progressive de la région, tandis que la ville de Paterson est d'abord prise pour ce qu'elle n'est pas, la mégalopole de New York, qu'il faut imaginer « là-bas [...] au-delà de la nappe de brume » (« *over there beyond the mist* » ; Williams, 1951 : 393 ; Williams, 1973 : 445). Méprise, déprise. De façon plus spectaculaire encore, le texte s'achève littéralement sur un *vide* : point culminant de la visite, la cascade n'est plus là qu'un lieu désert, un bord (« *edge* ») potentiellement dangereux d'où poète et enfant s'amuse à jeter des globes de glace pour en éprouver la hauteur. L'expérience évoque sans tarder les épisodes tragiques de la chute de Mrs Cumming et du saut de Sam Patch, décrits au livre I de *Paterson*, avant que le garçon ne lance le mot de la fin : « *How deep is the water ? [...] I mean at the deepest place ?* »¹⁵ (Williams, 1951 : 394). La question adresse un défi clair aux critiques qui déploraient le manque de « profondeur » de Williams. Plus sourdement toutefois, la suspension du récit sur cette double chute révèle surtout l'écart qui semble irrémédiablement devoir dissocier la carte régulière et les accidents du terrain. De territoire cartographié qu'il paraissait, se pliant à l'illusion de la transparence, l'espace est devenu vide, blanc, hiatus rivé entre les plans discordants du réel et de sa représentation, ne figurant plus que ce qui, précisément, se refuse à la saisie visuelle, cet intervalle où, dans les mots de Mallarmé, « N'AURA EU LIEU [...] QUE LE LIEU » (Mallarmé, 1914 : n. p.).

12 Évoquant le désir formulé par Williams de posséder « la localité que, de droit, [sa] naissance avait fait sienne » (« *the locality which by birthright had become my own* » ; Williams, 1957 : 185-188 ; je traduis), Alba R. Newmann rappelle la tendance appropriative soulignée par certaines lectures formalistes et poststructuralistes de l'auteur (Newman, 2006 : 40)

13 « *When we came to the peak and could look down, a sheer two hundred feet, he gasped at what he saw. [...] "I mean", he went on, "something you could visualize so distinctly, practically hold it in the hollow of your hand".* » (Williams, 1951 : 392-393). « Lorsque nous atteignîmes le sommet et regardâmes soixante-dix mètres plus bas, il en resta bouche bée. [...] "Je veux dire, poursuivait-il, quelque chose qu'on peut voir si distinctement, pratiquement tenir dans le creux de la main." » (Williams, 1973 : 445)

14 « Est-ce que c'est dangereux ? » (Je traduis)

15 « Quelle est la profondeur de l'eau ? demanda Paul. Je veux dire à l'endroit le plus profond ? » (Williams, 1973 : 447)

Perforations, déchirures : le lieu béant

Cette non-coïncidence devient patente à l'échelle du poème tout entier. Sept ans après la publication de « The Run to the Sea », paraît en effet un cinquième livre qui, sans titre, vient tirer la structure de *Paterson* hors de ses bornes initiales, vers l'espace indéterminé d'une toponymie absente¹⁶. Certes, on y retrouve des lieux pour partie familiers, mais la distance est perceptible, soulignée par la mise en scène du poète vieillissant, un sourire de reconnaissance aux lèvres. « Paterson a pris de l'âge » (« *Paterson has grown older* » ; Williams, 1995 : 227 ; je traduis) ; altéré, il évoque davantage les innombrables écarts et détours improvisés par Williams que la cohérence trompeuse annoncée par les notes¹⁷. Le tracé indéfini du poème – et l'on pourrait à ce titre reconnaître aux différents préambules un même pouvoir de distorsion à leur façon de différer l'entrée dans le poème et d'en dévier le cours préétabli – rappelle aussi combien Paterson est d'emblée un espace interstitiel, logé dans l'intervalle hésitant entre ville et campagne, entre mégalopole (New York) et bourgade provinciale (Rutherford, non loin, où vécut en réalité Williams), entre l'amont de la rivière et l'estuaire où elle se jette ; un lieu, en somme, dont le maillage instable demeure foncièrement ouvert, comme le rappelle Jean-Christophe Bailly aux abords d'un espace tout aussi incertain, dans l'essai « Pas loin d'Arcueil » :

[L]es souvenirs de la banlieue ne se recueillent pas sur eux-mêmes, ils sont secoués, on les repique, on les diffuse, mais la banlieue ne peut pas être son propre musée : elle respire autrement, et on s'occupe d'elle. Dans son tissu déjà alvéolaire, de grands trous, des trouées, dans sa vie déjà trop centrifuge, des effets de désertification ou de silence, et ce qu'il faudrait tendre se relâche, et ce qu'il faudrait rassembler s'éparpille. (Bailly, 2001 : 38)

La ville du New Jersey se révèle précisément criblée de ces « grands trous » par où s'échappe son dessin, de ces non-lieux, terrains vagues ou vides résiduels, dont en 1923, le poète scrutait déjà la langueur hivernale « près de la route qui mène à l'hôpital contagieux », dans le recueil *Spring and All* (« by the road to the contagious hospital » ; Williams, 1971 : 95-96 ; Williams, 2000b : 20). Dès les premières pages de *Paterson*, les traits de la ville pointent à leur tour vers *l'ailleurs* d'un paysage brumal au milieu duquel s'écoule, épaisse, la rivière :

*From above, higher than the spires, higher
even than the office towers, from oozy fields*

16 À cette extension pourrait s'ajouter celle d'un sixième livre, dont les notes ébauchées à la mort de Williams, figurent aujourd'hui dans les diverses éditions de *Paterson*.

17 Williams l'expliquera lui-même dans une déclaration datée de 1951 : « *There were a hundred modifications of this general plan as, following the theme rather than the river itself, I allowed myself to be drawn on.* » (Williams, 1995 : xiii-xiv). « Une centaine de modifications vinrent modifier ce plan général à mesure que, suivant le thème plutôt que le fleuve lui-même, je me laissais entraîner. » (Je traduis)

*abandoned to grey beds of dead grass,
black sumac, withered weed-stalks,
mud and thickets cluttered with dead leaves—
the river comes pouring in above the city*¹⁸
(Williams, 1995 : 7)

Plus loin, au livre II, le poète délaissera un temps les sentiers balisés du parc paysager pour l'intervalle d'un faux « à travers champs » : « *He leaves the path, finds hard going/across-field, stubble and matted brambles/seeming a pasture—but no pasture* »¹⁹ (Williams, 1995 : 47), avant de quitter l'éminence d'une tour d'observation d'où l'on devine (plus qu'on ne voit) le gouffre de la cascade, à la faveur d'un lieu plus prosaïque :

a

*cramped arena has been left clear at the base
of the observation tower near the urinals. This
is the Lord's line : several broken benches
drawn up in a curving row against the shrubbery
face the flat ground*²⁰
(Williams, 1995 : 63)

À délaisser la carte pour fouler de la sorte le terrain évasif de Paterson – et il y aurait bien d'autres zones à parcourir –, le poète semble anticiper les flâneries alternatives qui, durant les décennies suivantes, aux États-Unis comme en Europe, préféreront bien souvent l'indéfinition de la banlieue à l'espace sursignifiant de la ville, des constructions inachevées ponctuant, telles des « ruines inversées » (« *ruins in reverse* » ; Smithson, 1996 ; 72)²¹ les péré-

18 « Au-dessus, plus haut que les clochers, plus haut même que les tours des bâtiments administratifs, depuis les champs vaseux livrés aux lits gris d'herbes mortes, au noir sumac, aux tiges desséchées des mauvaises herbes, à la boue et aux bosquets emmêlés de feuilles mortes— la rivière se précipite au-dessus de la ville » (Williams, 1981 : 25)

19 « il quitte le sentier, retrouve avec peine son chemin à travers champs, le chaume et les ronces enchevêtrées ressemblent à un pré—mais ce n'est pas un pré » (Williams, 1981 : 67)

20 « une arène étriquée est restée dégagée au pied de l'observatoire, près des latrines. c'est la volonté du Seigneur : Plusieurs bancs cassés forment un arc de cercle contre le bosquet en face du terre-plein » (Williams, 1981 : 83)

21 « *That zero panorama seemed to contain ruins in reverse, that is—all the new construction that would eventually be built. This is the opposite of the “romantic ruin” because the buildings don't fall into ruin after they are built but rather rise into ruin before they are built. [...] Passaic seems full of “holes” compared to New York City, which seems tightly packed and solid, and those holes in a sense are the monumental vacancies that define, without trying, the memory-traces of an abandoned set of futures.* » (Smithson, 1996 : 72). « Ce degré zéro du panorama semblait contenir des ruines à l'envers – autrement dit, tous les bâtiments neufs qui finiraient par y être construits. Il s'agit là de l'opposé de la “ruine romantique” car ces édifices ne tombent

rinations de Robert Smithson dans « A Tour of the Monuments of Passaic » (1967), non loin de Paterson, aux « zones blanches » du pourtour de Paris, qui perforent les cartes de l'IGN, et que se proposera d'arpenter Philippe Vasset dans *Un Livre Blanc*, avant d'élargir l'expérience au projet collaboratif de l'Atelier de Géographie Parallèle. Ouvert en 2007, le « Site Blanc » créé dans le sillage du livre imprimé, et supposé « agrég[er] toutes les tentatives de représentations de ce qui apparaît sur les points aveugles de la carte » (Vasset, Courteix, Bismuth, 2007) n'est aujourd'hui plus en ligne. Seul subsiste l'ébauche d'un programme, reformulé par ailleurs sur le « Non Site » de Xavier Bismuth, lui-même jalonné de différents chantiers inachevés ; une façon, sans doute, de mieux dire les dérobades de ces parages anonymes, de les soustraire à ce qui, pour obéir à un régime de visibilité nouveau – mobile, participatif, connecté –, n'en demeure pas moins une *toile* ; une occasion de rejouer aussi, en dehors même de toute cartographie (fût-elle parallèle), le *silence* obstiné de l'espace blanc, destiné à n'exister qu'au brouillon, en négatif, au-delà de toute *mimésis*, comme ne cessera de le rappeler Philippe Vasset devant « [ses] terrains vagues, zones vouées à la pure potentialité, lieux de l'inconfort extrême où rien ni personne n'a de place assignée » :

[J]'avais le secret espoir que les notes désordonnées et contradictoires finissent pas aboutir à un texte qui ressemble à cette terre mille fois retournée et mêlée de débris, à ces toiles d'araignées qui s'accrochaient aux oreilles et aux cheveux et à ces fruits poussant sans arrosage ni jardinier. Je n'avais pour seuls objets que des ordures et des paysages fuyants et j'espérais que quelque chose malgré tout s'écrive, s'accrochant comme du lichen à ces surfaces pauvres et friables, croissant lentement, sans plan ni message. J'étais comme ces géomètres qui composent la carte d'un quartier en visant des détails insignifiants : le cadre d'une fenêtre, un appui de colonne, un angle de mur ou le bras d'une statue. (Vasset, 2007 : 100)

De la représentation à l'espace, de l'espace à sa représentation, l'échec de la langue se fait plus obsédant dans *Paterson*. Davantage encore qu'elle n'apparaît perforée par de multiples vides, la ville s'y montre irrémédiablement *clivée*. Certes, le fleuve Passaic qui la traverse de part en part semble offrir au poème la promesse d'une continuité structurelle et métaphorique, reliant une partie à l'autre, charriant son flot de tropes qui, au fil de l'eau, remontent à la surface, tourbillonnent un instant avant de s'enfoncer à nouveau dans les profondeurs du poème pour reparaître plus loin. Son cours n'en demeure pas moins marqué, à l'endroit précis qu'est Paterson, par une *chute* dont la polysémie prend ici un tour *catastrophique*. Zone de rupture d'un plan géologique à l'autre, elle vient aussi figurer le passage brutal à une Amérique postlapsaire et post-industrielle, ainsi que le suggère une célèbre lecture de Robert Lowell : « *Paterson is Whitman's America, grown pathetic and tragic, brutalized by inequality, disorga-*

pas en ruines après avoir été construits, mais plutôt *s'élèvent* en ruines avant d'être construits » (Smithson, 1993 : 20).

nized by industrial chaos, and faced with annihilation »²² (Lowell, 1980 : 190). Troublant l'écoulement indéfini de la rivière, trouant la trame poétique sous la forme de fragments en prose (lettres, coupures de journaux, ouvrages historiques, auxquels le poète donne toutes les apparences de documents²³), l'histoire est là, perpétuellement, qui surgit, parfois anecdotique, souvent violente : chutes funestes, cataclysmes naturels, politiques fatidiques, conflits armés, crimes, et autres faits divers hantent un terrain accidenté, fracturé, troué, détruit, la matérialité de l'archive découvrant avant tout les béances d'un lieu façonné par la *disparition*, dont la hantise gagne jusqu'à la langue.

Les tout premiers vers, il est vrai, laissaient entrevoir une géographie élémentaire, mythique et unifiée, la forme des deux géants lovés l'un contre l'autre – Paterson et Garret Mountain –, introduisant l'image bientôt récurrente d'un mariage fécond entre principes féminin et masculin, d'une étreinte charnelle entre le poète et une muse protéiforme, d'un contact rêvé liant le texte et le monde :

*A man like a city and a woman like a flower
—who are in love. Two women. Three women.
Innumerable women, each like a flower.*

But

*only one man—like a city.*²⁴
(Williams, 1995 ; 7)

Il y a là, à l'évidence, un « mais » qu'on ne peut ignorer : le vers aura beau réaffirmer l'unité originelle, se ramasser, se recentrer. La dissémination signe aussi une dispersion. La multiplication divise, ouvre un espace, insidieusement, au cœur même du langage. Répétée, la comparaison ne tient plus qu'à un fil, à ce turet, agrafe fragile qui, soudain apparue, souligne l'écart plus que le rapprochement. Le divorce est d'ores et déjà consommé, et son image reviendra sans cesse redoubler celle d'une union rêvée. Marqué par la chute, miné par l'histoire, le temps mythique n'est plus « où Adam / était seul » (« *when Adam / was alone* » ; Moore, 1981 : 41) pas plus que ne survit l'enlacement édénique des formes amoureuses quand déjà, « étendu », Paterson « ment » (« Paterson *lies* in the valley under the Passaic Falls » ; Williams, 1995 : 6 ; je souligne), quand d'emblée la bouche de la chute déverse sa rumeur indistincte dans « l'oreille de pierre » du

22 « Paterson est l'Amérique de Whitman, devenue pathétique et tragique, brutalisée par l'inégalité, désorganisée par le chaos industriel, et confrontée à l'annihilation » (Je traduis).

23 Si ces citations proviennent la plupart du temps de sources authentifiables, les éditions critiques soulignent bien les multiples altérations, voire inventions, ajoutées par Williams. À ce sujet, on pourra notamment se référer à l'appareil de notes élaboré par Christopher McGowan pour l'édition de *New Directions* (1995).

24 « Un homme pareil à une ville et une femme pareille à une fleur
—s'aimant. Deux femmes. Trois femmes.
D'innombrables femmes, toutes pareilles à des fleurs.
Mais
Un seul homme—pareil à une ville. »
(Williams, 1981 : 25)

poète et menace de rester lettre morte, « *incommunicad[a]* » (Williams, 1995 : 6, 10) :

There is no direction. Whither ? I
cannot say. I cannot say
more than how. The how (the howl) only
is at my disposal (proposal) : watching—
colder than stone .

a bud forever green,
tight curled, upon the pavement, perfect
in juice and substance, but divorced, divorced
from its fellows, fallen low—

Divorce is
The sign of knowledge in our time,
Divorce ! divorce !

with the roar of the river

Illustration 1²⁵

Tables d'orientation et table des matières ne sont plus d'aucune aide. Les points cardinaux du plan initial ont fait place à un espace désorienté, où la langue se dédouble, mêlant à la rumeur des chutes l'écho déformé d'une parole inarticulée (« the howl »), incertaine (« proposal »), anachronique (« arrears »),

25 « Il n'y a pas de sens. Où aller ? Je ne puis dire. Je ne puis dire plus que le comment. Je ne dispose (ne propose) que du comment (du cri) : en observant— plus froid que la pierre .
un bourgeon vert à jamais,
ses écailles serrées, sur le pavé, dans la perfection
de sa sève, de sa substance, mais séparé, séparé
de ses semblables, déchu—
Le divorce est
le signe du savoir de notre temps,
le divorce ! le divorce !
le tumulte de la rivière
à tout jamais perçu (percé) nous mène au sommeil, au silence, le tumulte
du sommeil éternel .
(Williams, 1981 : 37) »

et livrant le poète à l'errance, tout prêt de « succomber » (« succumb ») faute de pouvoir en démêler (« comb out ») les lignes (Williams, 1995 : 145 ; Williams, 1981 : 168) : « (What common language to unravel ? / . . . combed into straight lines / from that rafter of a rock's lip.) »²⁶ (Williams, 1995 : 7).

On le remarque ici, et partout ailleurs : la coupure fractionne littéralement le poème lorsque sans cesse, « l'espace sort de la réserve où la convention l'a confiné » (Alfandary, 2002 : 19)²⁷, déborde des marges auxquelles, traditionnellement, les vers s'adossent, pour se loger au sein même de la ligne, la trouer, la trancher, la disloquer :

Let's take a ride around, to see what the town looks like

Indifferent, the indifference of certain death
or incident upon certain death
propounds a riddle (in the Joycean mode —
or otherwise,
it is indifferent which)

A marriage riddle :

So much talk of the language—when there are no
ears.

What is there to say ? save that
beauty is unheeded . . . tho' for sale and
bought glibly enough (Williams, 1995 : 106)

Illustration 2²⁸

26 « (Quel commun langage détresser ?

. . . cardé en lignes droites
au chevron d'une lèvre
de roc.) » (Williams, 1981 : 25)

27 Le parallèle entre Williams et E. E. Cummings – dont Isabelle Alfandary étudie ici l'investissement poétique de l'espace – n'est pas sans poser problème. Un passage du livre V de Paterson reproduit en effet une entrevue menée par Mike Wallace pour le *New York Post*, où Williams s'exprime sur les limites la poésie, pour lui très inclusives. Interrogé sur des vers de Cummings, il s'avoue néanmoins désarçonné par leur usage radical de la typographie, se refusant à qualifier le texte de poème (Williams, 1995 : 222 ; 1981 : 251).

28 « Allons faire un tour, pour voir de quoi la ville a l'air

Indifférent, avec l'indifférence
il propose un énigme (dans le style de Joyce—
ou autrement,
peu importe)

Une énigme matrimoniale :

On parle tant du langage—alors qu'il n'y a personne
pour entendre.

Qu'y a-t-il à dire ? sinon que
personne ne remarque la beauté . . . alors qu'elle est à vendre,
qu'il est facile de l'acquérir (Williams, 1981 : 128)

Là encore, l'union, aussi poétique que charnelle – dans les vers qui précèdent, le poète met en scène un amant fébrile, enjoignant une femme à se dénuder –, taraude Paterson. Là encore pourtant, il ne semble advenir, pour toute étreinte, qu'une parole « indifférente », ou au mieux, une « énigme ». Parenthèses, points, tirets, astérisques, alinéas ou sauts *perforent* le texte autant qu'ils le *ponctuent*, l'*espacent* comme pour mieux le *vider*. La typographie semble bel et bien *faire signe*, mais en se creusant d'écartis inattendus, elle *se décale* pour laisser place au blanc dont elle est le pendant, à l'image de ces innombrables points qui, entourés d'espaces inattendues – et quand bien même ils apparaîtraient par deux, par trois, par douzaines – articulent moins les phrases entre elles qu'ils ne les trouvent en leur sein : « It is summer, it is ended » (Williams, 1995 : 107). Le vide advient jusqu'à la lisière du paratexte, jusqu'au bord de la page, sinon de l'objet livre lui-même : placés entre crochets, les numéros de page rappellent leur absence initiale, et suggèrent à quelle désorientation le vide pouvait livrer les tout premiers lecteurs. Le blanc dès lors, cesse d'être seulement ce point aveugle de la carte, que cherchent parfois à conjurer les cartographes en y rétablissant les repères les plus stables de leur méthode²⁹, ou qui, laissé vacant, peut signer au contraire la faillite de la représentation face au lieu incertain. Tout se passe comme si l'écart infranchissable entre le monde et son image gagnait le terrain même de la langue, la menaçant jusque dans les derniers retranchements de la *ligne*, assaillant la *linéarité* de la syntaxe, dissolvant les *délimitations* génériques du poème, le rendant perméable à la prose, ou l'attirant, à l'instar de Sara Cumming, jusqu'à la logique ultime du silence :

29 Denis Cosgrove évoque ainsi la hantise qu'inspirèrent aux savants les espaces réfractaires à la cartographie : « *Failure fully to frame a land mass, or of mapped territory fully to occupy the map's bounding lines [...] speak of failures of vision and knowledge, of the uncertainty implied by the peripateia – the meandering, linear progress whose trace may disappear into trackless space. "Blank" spaces within the frame also generate and reflect aesthetic and epistemological anxiety; they are thus the favoured space of cartouches, scales, keys, and other technical, textual or decorative devices which thereby become active elements of the mapping process.* » (Cosgrove, 1999 : 10). « L'incapacité à pleinement circonscrire des terres ou, pour un territoire cartographié, à pleinement occuper les bornes de la carte [...] révèle l'échec de la vision et du savoir, l'incertitude que suppose la *peripateia*—cette progression linéaire erratique, dont la trace peut disparaître dans un espace sans chemin. Les espaces "blancs" au sein du cadre génèrent et reflètent une anxiété esthétique et épistémologique comparable : ils sont par conséquent l'emplacement privilégié des cartouches, échelles, légendes, et autres procédés techniques, textuels ou décoratifs, qui deviennent dès lors des éléments actifs du processus cartographique. » (Je traduis)

She was married with empty words :
 better to
 stumble at
 the edge
 to fall
 fall
 and be
 —divorced
 from the insistence of place— (Williams, 1995 : 83)

Illustration 3³⁰

Sauts : l'espace en suspension

Obsédé par le vide, le poème, toutefois, ne paraît jamais devoir entièrement lui céder. Toujours, au bord du précipice, quelque chose de la phrase s'obstine à *tenir*, à *se retenir*. Si par endroits affleure la tentation d'une syntaxe disloquée et de la « déraison graphique » (Christin, 2001), les lignes de *Paterson* restent relativement éloignées des expériences radicales menées dans *Spring and All*. Face à ce collage volontiers chaotique de poèmes et de prose, où rien, de la numérotation des chapitres à l'agencement des phrases, ne paraît vouloir tenir en place, des assemblages tels qu'en propose par exemple le livre III de *Paterson* semblent presque relever du document littéraire plutôt que de l'expérimentation pure. Au troisième et dernier temps de cette partie surgit ainsi une page « folle » où les vers déjetés répondent aux associations frénétiques rayonnant autour d'un « Salut à Antonin Artaud pour les / lignes, très pures : / "et dévotions plastiques d'éléments de" / and »³¹ (Williams, 1995 : 137). Lui succède immédiatement une lettre d'Ezra Pound écrite depuis l'hôpital psychiatrique de Saint Elizabeth (« S. Liz ») où l'auteur des *Cantos* échange avec Williams sur différents dramaturges, en prenant les libertés orthographiques et typographiques qui le caractérisent (« *Fer got sake don't so exaggerate . I never told you to read it. / let*

30 « Elle fut mariée avec des mots vides :
 mieux vaut
 vaciller au
 bord
 tomber
 tomber
 et—
 divorcer
 d'avec la permanence du lieu— » (Williams, 1981 : 103-104)

31 En français, en italique et ainsi découpé, dans le texte.

erlone REread it. I didn't / say it wuz ! ! henjoyable readin. »³² ; Williams, 1995 : 138). Sans transition apparente, vient ensuite le relevé d'un puits artésien foré à Paterson, tableau dont la verticalité reproduit l'empilement des couches sédimentaires, avant de s'interrompre, faute d'eau potable, et sans trace d'un « substrat » comparable aux sous-sols européens.

Malgré son apparente disjonction – si ce n'est justement *à travers* elle – la séquence s'avère ainsi proposer, à l'aune des temps géologiques, une réflexion sur l'évolution de l'écriture poétique. Les lignes de fracture qu'elle souligne rendent ainsi visibles ses états successifs, des rimes fossilisées (l'homophonie de la « shelly rime » trouvée en fin de troisième partie évoque aussi l'héritage désavoué du Romantisme anglais ; Williams, 1995 : 143) à la glaise que laisse derrière elle l'inondation de Paterson décrite plus en amont, « boue fertile (?) » (« fertile (?) mud ») ou « écume pustuleuse » (« pustular scum ») que le poète sera tenté de façonner à neuf : « How to begin to find a shape—to begin to begin again »³³ (Williams, 1995 : 140 ; Williams, 1981 : 162). Rendu ainsi visible, l'espace blanc devient aussi un lieu éminemment politique, puisque c'est précisément à travers lui que semble devoir se dessiner une littérature proprement américaine, telle que Williams tenta de la formuler durant toute sa carrière : d'un vaste continent sans art et sans littérature, l'Amérique – appellation ici entendue dans son sens le plus large et le plus pluriel –, devient une zone vierge, brute, à explorer « à mains nues » (« with the bare hands » ; Williams, 1995 : 2 ; je traduis), loin des œuvres du vieux monde que tant d'autres s'en seront allés chercher durant la première moitié du siècle. Se refusant à céder à l'appel de l'antique « Thalassa » (Williams, 1995 : 199), et aux sillons maintes fois cartographiés qu'elle ouvre devant lui, le poète préfère s'en retourner vers l'intérieur des terres, à l'image d'un Whitman auquel se réfère implicitement la fin du livre IV, et fouiller ce qui devient dès lors un terreau fertile autant qu'un territoire.

Discrètement donc, et comme *à couvert*, le vide se déplace, se remodèle et se reformule. Si de tels glissements opèrent à tout moment dans le poème, l'ambiguïté poétique du blanc est particulièrement palpable en fin de partie. Comme on l'a vu, le plan initial peut nous laisser attendre une continuité, ou tout au moins une articulation entre chacun des livres qui le composent. Toutefois, les dernières pages nous abandonnent le plus souvent au bord du gouffre, rendant potentiellement vertigineux ce vide que tout lecteur affronte quand vient le moment de refermer le volume. La chute que contemple l'auteur en conclusion de son *Autobiographie* ne fait, à ce titre, que reprendre un mouvement récurrent – et structurant – dans *Paterson*. Ainsi le « tonnerre » de la cascade entendu en ouverture du livre I finit-il par se muer en un grondement plus destructeur encore, lorsqu'un fragment en prose rappelle l'épisode d'un tremblement de terre, que viennent à leur tour actualiser les derniers vers :

32 Cré bou diou ! / n'eggzajière tt de m pas/

T'ai jamais dit de le lire

'core – de le RElire. J'ai jms

Dit que CT !! *une hagréable lecture.* » (Williams, 1981 : 160)

33 « Comment commencer à trouver une forme—commencer à recommencer. »

(Williams, 1981 : 162)

He shifts his change :

“The 7th December, this year, (1737) at night, was a large shock of an earthquake, accompanied with a remarkable rumbling noise : people waked in their beds, the doors flew open, bricks fell from the chimneys ; the consternation was serious, but happily no great damage ensued.”

Thought clammers up,
snail like, upon the wet rocks
hidden from sun and sight—
[...]

And the myth
that holds up the rock,
that holds up the water thrives there—
in that cavern, that profound cleft,
a flickering green
inspiring terror, watching . . .

And standing, shrouded there, in that din,
Earth, the chatterer, father of all
Speech (Williams, 1995 ; 39)

Illustration 4³⁴

« L'atterrement fut grand, mais par bonheur, il n'y eut guère de dommage. »
Atterrement : Williams aura suffisamment répété quel fut le sien quand parut *The Waste Land* en 1922. S'il y a bien là catastrophe, le sol de *Paterson* n'est pas

34 « Il change de changement :
“Durant la nuit du 7 décembre de cette année (1737) on enregistra une grande secousse due à un tremblement de terre, qui fut accompagnée de grondements souterrains ; les gens furent réveillés, les portes s'ouvrirent, des briques tombèrent des cheminées ; l'atterrement fut grand, mais par bonheur, il n'y eut guère de dommage.”
La pensée grimpe
comme un escargot le long des pierres mouillées
à l'abri du soleil et des regards—
[...]
Et le mythe
qui soulève les montagnes,
qui soulève les eaux, se développe là—
dans cette caverne, cette fente profonde,
d'un vert vacillant
qui inspire la terreur, contemplant . . .
immobile dans ce tumulte, ensevelie là,
la Terre, la bavarde, mère de toute
parole
(Williams, 1981 : 58-59)

la « terre gaste » de T. S. Eliot. Démoli, fracturé, clivé, il n'en ménage que mieux ces anfractuosités par où, envers et contre tout, quelque chose *tremble* (« a *flickering green* » ; je souligne). La terre peut bien s'ouvrir³⁵, le poète n'en trouvera que mieux comment « changer son changement », déplacer des plans entiers de son poème, avec force fracas, en épousant le mouvement heurté des plaques telluriques. Sous les décombres de l'écriture, toujours, la parole est là qui remonte, comme le laisse entendre la paronomase « *chatterer* » / *shatterer*. Si le vide est partout, à commencer par la page dont il occupe ici la moitié inférieure, quand il ne s'immisce pas entre les lignes et les signes de ponctuation, c'est pour mieux susciter l'affleurement d'une parole en réserve, que vient appuyer, un commentaire critique de John Adington Symonds sur les « iambes boiteux » du poète grec Hipponax (« lame or limping iambics » ; Williams, 1995, 40 ; Williams, 1981 : 59) qui conclut véritablement le premier livre, et que renforce plus encore l'enchaînement vers la seconde partie³⁶. La ligne en pointillé sur laquelle s'achève ce mouvement nous l'indique : le point n'est jamais tout à fait *final*, mais bien plutôt *suspensif*. Le poète aura beau forcer le trait – le point –, à l'imitation de ce « SILENCE ! » qui retentit au beau milieu de « La Bibliothèque » (Williams, 1995 : 101 ; Williams, 1981 : 123). Écrit en toutes lettres, au paroxysme de l'inondation qu'y décrit le livre III, le « POINT FINAL » n'en demeure pas moins discours (« FULL STOP » ; Williams, 1995 : 140 ; Williams, 1981 : 162). Au milieu de la page, il ne marque jamais qu'un *intervalle*, avant la prochaine décrue, avant que la langue ne se reforme, envers et contre tout.

Les multiples décrochages typographiques révèlent ainsi un *dé-placement* plus significatif encore puisqu'ils nous invitent à lire l'espace sur un mode avant tout *temporel*. Il ne s'agit plus tant, dès lors, de constater la *rupture* définitive propre à la catastrophe qui sépare un avant d'un après, que de tendre l'oreille, à l'écoute de ce qui relèverait davantage d'une *rythmique*. Ainsi conçu, le vide indique moins un *arrêt* qu'une *pause*, la retenue du blanc préparant discrètement à une détente, une relance du poème, dont points, traits et espaces seraient les signes de l'intermittence. Plus que l'impossibilité de tout contact entre la carte et le territoire, les trouées de la page expriment peut-être un rapport nouveau, une autre façon d'habiter le plan en y circulant sans cesse. Si, comme l'affirme Jean-Christophe Bailly, toute ville est langue en même temps qu'elle détermine un énoncé propre – de sorte que « [d]ans Rome vont se former des phrases romaines, dans Paris des phrases parisiennes, avec agilité ou au contraire maladresse, mais toujours à l'intérieur du tissu, comme une couture incertaine et secrète » (Bailly, 2001 : 29) – la phrase de Paterson ne semble *avoir lieu* qu'à la condition d'une *césure*, infiniment répétée et modulée. Césure visuelle, qui invite l'œil à franchir l'espace plus qu'à s'y perdre, sautant avec la ligne, ricochant sur les points, prenant l'élan d'un tiret. Césure poétique aussi, qui saccade le

35 Dans la version originale du poème, la terre est masculinisée, tout comme la ville de Paterson. À rebours du mythe de la terre nourricière, elle devient ici une figure paternelle ambiguë, aussi bienveillante que destructrice.

36 L'édition française de Paterson tend à minimiser la part du vide dans la page, réduite à la portion congrue d'un saut de ligne entre le dernier vers et le commentaire de Symonds sur les vers d'Hipponax.

texte au rythme d'une respiration indécise, entre strophe et paragraphes, voire, plus indistinctement encore, entre prose coupée et vers prosaïque³⁷. Césure corporelle enfin, car si l'on chute beaucoup dans *Paterson*, on y saute aussi sans cesse, on y marche, on y danse. Il est des lois physiques que le docteur-poète ne saurait ignorer (« Fire burns ; that is the first law. / When a wind fans it the flames // are carried abroad. Talk / fans the flames »³⁸ ; Williams, 1995 : 113). Mais l'une d'elles surpasse toutes les autres, moins newtonienne que poétique : tout ce qui tombe doit remonter, les mots (« the words will have to be rebricked up »³⁹ ; Williams, 1995 : 143), comme les cataractes (« the waterfall of the / flames, a cataract reversed »⁴⁰ ; Williams, 1995 : 121), les noyés (la rivière putride en est pleine, corps de femmes suicidées, corps de chiens qui flottent à la surface) comme les pendus, ainsi que le suggère la dernière page du livre IV, à ce point qui devait conclure le cycle initial, avant que n'émerge une cinquième partie :

John Johnson, from Liverpool, England, was convicted after 20 minutes conference by the Jury. On April 30th, 1850, he was hung in full view of thousands who had gathered on Garret Mountain and adjacent house tops to witness the spectacle.

This is the blast
the eternal close
the spiral
the final somersault
the end. (Williams, 1995 : 202)

Illustration 5⁴¹

De là provient aussi l'étonnante *légèreté* qui, dans *Paterson*, vient constamment défier les lois physiques de la *pesanteur* comme la tentation de la *gravité* tragique. Suivant l'ascension de *Garret Mountain* par le poète, bien décidé à aborder le monde « concrètement » (« concretely » ; Williams, 1995 : 43 ; Williams, 1981 : 63), la deuxième partie commence ainsi par suivre, scandée par le mouvement obstiné de la marche et de ses achoppements, un mouvement ascendant qui, ironiquement doublé par le sermon d'un pasteur du dimanche sur les méfaits de l'argent, entretient l'attente d'une épiphanie poétique. Celle-ci

37 Sur le rapport entre vers et prose dans *Paterson*, on pourra notamment se référer à l'article de Ralph Nash, « The Use of Prose in Paterson », dont Williams lui-même loua la justesse, ou encore à « Williams Carlos Williams : Prose, Form and Measure » (1966) par A. Kingsley Weatherhead, et à « “The Radiant Gist” : “The Poetry Hidden in the Prose” of Williams’ *Paterson* » (1986) par Brian A. Bremen.

38 « Le feu brûle : c'est la première loi. / Quand le vent l'attise, ses flammes // s'étendent alentour. La parole attise les flammes » (Williams, 1981 : 135)

39 « Il faudra rebâtir les mots » (Williams, 1981 : 166)

40 « la cascade des / flammes, cataracte inversée » (Williams, 1981 : 143)

41 « John Johnson, de Liverpool (Angleterre) fut condamné par le jury après 20 minutes de délibération. Le 30 avril 1850, il fut pendu devant plusieurs milliers de personnes qui s'étaient rassemblées sur le mont Garrett et sur les toits des maisons environnantes pour profiter du spectacle.

C'est l'explosion
l'éternelle conclusion
la spirale
la dernière culbute
la fin. » (Williams, 1981 : 227)

ne viendra pas, du moins pas telle qu'on se l'imaginait. Il faudra *redescendre*, sous les railleries des chiens et des arbres (« *Outworn ! le pauvre petit ministre / did his best ; they cry, / but though he sweat for all his worth / no poet has come . . .* »⁴² ; Williams, 1995 : 79). La chute du sublime au ridicule n'a pourtant rien de pathétique : le hiatus est palpable entre la venue déniée du poète et ce qui se joue sous nos yeux. « Nul poète n'est venu », mais c'est là encore d'une absence blanche que repartira le vers («—obscurely / into scribble . . . and a war won ! / [...] Her belly . . . her belly is like a white cloud . . . a / white cloud at evening . . . before the shuddering night ! »⁴³ ; Williams, 1995 : 86). La coïncidence (éphémère) est frappante lorsque l'on sait que c'est précisément dans « Un Dimanche au parc » que Williams estima avoir trouvé la formule poétique qu'il cherchait, celle du « pied variable » (« variable foot » ; Williams, 1977 : 80-83), dont la mesure, s'il en est, tient davantage au souffle séparant chaque unité prosodique qu'à un mètre déterminé, comme le suggèrent les vers cités comme lieu de la révélation formelle :

The descent beckons
 as the ascent beckoned
 Memory is a kind
 of accomplishment
 a sort of renewal
 even
 an initiation, since the spaces it opens are new
 places
 inhabited by hordes
 heretofore unrealized
 [...]
 No defeat is made up entirely of defeat—since
 the world it opens is always a place
 formerly
 unsuspected. A
 world lost,

 a world unsuspected,
 beckons to new places
 and no whiteness (lost) is so white as the memory
 of whiteness . . . (Williams, 1995 : 78)

Illustration 6⁴⁴

42 « Démodé ! *Le pauvre petit ministre* / a fait de son mieux, gémissent-ils, / mais en dépit de tous ses efforts / nul poète n'est venu . . . » (Williams, 1981 : 99).

43 «—obscurément / cloîtré à scribouiller . . . et une bataille de gagnée ! / [...] Son ventre . . . son ventre est un nuage blanc . . . un blanc nuage vespéral . . . à l'orée de la nuit frémissante ! » (Williams, 1981 : 106).

44 « La descente nous attire
 comme nous attira la montée

Ascension, descente et remontée ne sauraient donc dessiner aucune ligne continue, ni même aucune oscillation. La marche se doit être, sinon claudicante (comme les iambes et les chiens sont boiteux dans *Paterson*), du moins heurtée ; les corps ne flottent que par intermittences ; et la danse, ne s'exécute qu'en « contrepoint » (« *to dance to a measure, contrapuntally, / Satyrically, the tragic foot.* »⁴⁵ ; Williams, 1995 : 236). Transit n'est pas transition : chez Williams, il faut véritablement que quelque chose saute, se dérobe un instant, pour que l'accès ait lieu. « Le chemin existe, il n'existe pas » dit Michel Serres du célèbre passage du Nord-Ouest, région d'impasses et de chenaux toujours changeants qui métaphorisent pour lui le rapport « entre la science exacte et les sciences humaines » (Serres, 1980 : 23, 15). Quoique la formule du discontinu qu'il établit ici exclue toute logique séquentielle, il est pourtant tentant d'en inverser les termes : « le chemin n'existe pas, il existe ». Dans l'espace seulement advient le franchissement. En cela, la « grammaire générative des jambes » (Bailly, 2001 : 21) à l'œuvre dans *Paterson* apparente moins le poème, aussi long soit-il, au monument littéraire qu'à l'écriture de l'essai, telle que la décrit Jean-Christophe Bailly dans *L'Élargissement du poème* :

L'idée conductrice de l'essai, c'est au fond de conserver dans son élan quelque chose de la notation, quelque chose qui relèverait d'une sorte de pensée tactile. La notion d'enclenchement est fondamentale : elle signale le commencement, le point de départ, l'irruption, et elle indique aussi la reprise, la connexion : non pas ce qui se passe lorsque deux pièces d'un même puzzle s'assemblent, mais ce qui a lieu si l'on saute d'un point vers un autre, comme lorsqu'on suit ce que l'on appelle en français un pas japonais, ce qui se dit en anglais je crois *stepping stone*. Par conséquent un cheminement qui ne serait ni une pure consécution logique ni un mouvement erratique et surtout pas une sorte de voie moyenne qui emprunterait à l'un et à l'autre, mais un libre déploiement et une traversée attentive tendue par une sorte d'avidité. Comme s'il s'agissait d'être aux aguets et de

La mémoire est une manière
d'accomplissement
une manière de renaissance
et même
une initiation, puisque les espaces qu'elle révèle sont
de nouveaux territoires
peuplés de hordes
jadis inaperçues,
[...] Nulle défaite n'est seulement faite de défaite—puisque
le monde qu'elle révèle est un territoire
dont on n'avait jamais
soupçonné l'existence. Un monde
perdu,
un monde impensable
nous attire vers d'autres territoires
et nulle pureté (perdue) n'est plus pure que le
souvenir de la pureté . . . »
(Williams, 1981 : 98)

45 « danser sur une mesure / À contre point / Satyriquement, ce pied tragique. » (Williams, 1981 : 266)

poursuivre à même la phrase le mouvement d'une vérité entrevue qui se dérobe – exactement comme s'enfuit une bête dans un sous-bois [...]. (Bailly, 2015 : 118-119)

On comprend mieux, dès lors, la place, tout sauf anecdotique, occupée par le chien dans *Paterson* : animal estropié, errant à travers les terrains vagues de la ville américaine, tandis que d'autres « sont partis à la poursuite— / des lapins » là-bas en Europe (« The rest have run out— / after the rabbits » ; Williams, 1995 : 3 ; Williams, 1981 : 21), il peut tout autant se faire chasseur aux sens aiguisés, à l'image du poète lancé sur une piste invisible :

Look for the nul
defeats it all
the N of all
equations .
that rock, the blank
that hold them up
[...] Look
for that nul
that's past all
seeing⁴⁶
(Williams, 1995 : 77)

Tendant vers le zéro où s'abolit toute équation, le long poème propose ainsi *ars poetica* décousue, trouée de ces zones blanches où se rejoue sans cesse sa propre relance (« I must / find my meaning and lay it, white »⁴⁷ ; Williams, 1995 : 145). Du vide vers l'élan, de l'élan vers le vide, subrepticement, le texte laisse ainsi ressurgir une cartographie secrète, tracée de l'encre blanche même que révèlent les flammes consumant les livres de « La Bibliothèque » au livre III (« *Papers / (consumed) scattered to the winds. Black. / The ink burned white, metal white. So be it.* »⁴⁸ ; Williams, 1995 : 117). Sous le calque mensonger, incapable de coller au réel que sa transparence promettait de découvrir, voici que la carte reparait

46 « Attendez vous à ce que le zéroannule chaque
N de chaque
équation .
ce rocher, le vide
indiquant la place de ceux
qui furent déplacés—
le rocher cause
leur chute. Attention
à ce zéro
qui est au-delà du
regard »
(Williams, 1981 : 97)

47 « Je dois / trouver mon propre sens et l'imposer, immaculé » (Williams, 1981 : 168)

48 « Des papiers / (consumés) éparpillés au vent. Noirs. / L'encre brûle le blanc, le métal. Ainsi soit-il » (Williams, 1981 : 139). Pour le dernier vers, la traduction suivante me paraît plus proche du sens original, quoique moins fulgurante : « L'encre blanchie par le feu, d'un blanc métallique. Ainsi soit-il. » (Je traduis)

sur la page même du poème, tout entière constellée de ces perforations opérant comme autant de points de contacts ou de lieux de passages entre le monde et sa figuration. Le quadrillage implacable a laissé place à une trame ouverte, où se nouent autant que se dénouent les liens fugaces qui l'attachent au monde. L'étreinte des contours ne saurait demeurer alanguie ; les liaisons entre les formes sont contingentes, autant que fulgurantes. À l'épreuve du terrain, l'espace unifié, épuré, formalisé du plan se dissocie et se démultiplie, tirant la représentation « du côté d'un très hypothétique, d'un très aventureux principe-atlas »⁴⁹ (Didi-Huberman, 2011 : 14) tel que le présente Georges Didi-Huberman :

L'atlas fait donc, d'emblée, exploser les cadres. Il brise les certitudes autoproclamées de la science sûre de ses vérités comme de l'art sûr de ses critères. Il invente, entre tout cela, des zones interstitielles d'exploration, des intervalles heuristiques. Il ignore délibérément les axiomes définitifs. C'est qu'il relève d'une théorie de la connaissance vouée au risque du sensible et d'une esthétique vouée au risque de la disparité. Il déconstruit, par son exubérance même, les idéaux d'unicité, de spécificité, de pureté, de connaissance intégrale. Il est un outil, non pas de l'épuisement logique des possibilités données, mais de l'inépuisable ouverture aux possibles non encore donnés. Son principe, son moteur, n'est autre que l'*imagination*. Imagination : mot dangereux s'il en est (comme l'est, déjà, le mot *image*). Mais il faut répéter, avec Goethe, Baudelaire ou Walter Benjamin que l'imagination, si *déroutante* soit-elle, n'a rien à voir avec une fantaisie personnelle ou gratuite. C'est, au contraire, d'une *connaissance traversière* qu'elle nous fait don, par sa puissance intrinsèque de *montage* qui consiste à découvrir – là même où elle refuse les liens suscités par les ressemblances obvies – des liens que l'observation directe est incapable de discerner [...]. (Didi-Huberman, 2011 : 13)

Quiconque a pu tenter la traversée de *Paterson* sait à quel échec toute approche strictement linéaire est vouée, tant la disjonction y règne. S'il est effectivement un programme à l'œuvre dans le long poème, il est à chercher, comme le suggère Hélène Aji (Aji, 2004 : 67), dans la forme même de son épigraphe,

49 La cartographie brisée, multiple et dynamique de *Paterson* évoque aussi, à l'évidence, le modèle du rhizome, dont Gilles Deleuze et Félix Guattari voient précisément l'une des manifestations dans la littérature américaine, et sa reconfiguration particulière de l'espace et des directions traditionnels : « Il faudrait faire une place à part à l'Amérique. Bien sûr, elle n'est pas exempte de la domination des arbres et d'une recherche des racines. On le voit jusque dans la littérature, dans la quête d'une identité nationale, et même d'une ascendance ou d'une généalogie européenne (Kerouac repart à la recherche de ses ancêtres). Reste que tout ce qui s'est passé d'important, tout ce qui se passe d'important procède par rhizome américain : beatnik, underground, souterrains, bandes et gangs, poussées latérales successives en connexion immédiate avec un dehors. Différence du livre américain avec le livre européen, même quand l'américain se met à la poursuite des arbres. « Feuilles d'herbe ». Et ce ne sont pas en Amérique les mêmes directions. C'est à l'Est que se font la recherche arborescente et le retour au vieux monde. Mais l'Ouest rhizomatique, avec ses Indiens sans ascendance, sa limite toujours fuyante, ses frontières mouvantes et déplacées. Toute une "carte" américaine à l'Ouest où même les arbres font rhizome. L'Amérique a inversé les directions [...]. » (Deleuze, Guattari, 1980 : 29)

faite de notations juxtaposées, plus que dans tout autre prologue : « [...] *in distinctive terms ; by multiplication a reduction to one : daring : a fall : the clouds resolved into a sandy sluice : an enforced pause ; / hard put to it ; an identification and a plan for action to supplant a plan for action : a taking up of slack : a dispersal and a metamorphosis* »⁵⁰ (Williams, 1995 : 2). Entre dispersion et métamorphose, le poème se feuillète autant qu'il se parcourt. Les entrées sont multiples, les itinéraires aussi nombreux que les lectures. La désorientation n'y règne, semble-t-il que pour nous inviter à une déambulation, cadencée par les accidents de parcours : il faut entrer dans le poème, y achopper souvent, y revenir aussi, par ici, ou par-là, ménager des passages, l'espace d'un instant, se perdre comme un enfant s'égare entre les pages d'un atlas ou d'un dictionnaire et y laisse vagabonder son imagination (Didi-Huberman, 2011 : 14-15). Si toujours entre la carte et le territoire il subsiste *du jeu*, c'est pour mieux réinventer les façons de circuler entre eux. Au gré des interstices qui rythment la carte, voici que la mesure s'anime : l'arpentage n'y suffit plus, il ne nous reste qu' « à danser sur [elle], en contrepoint » (Williams, 1981 : 266).

Œuvres citées

- AJI, Hélène, *William Carlos Williams : un plan d'action*, Paris, Belin, 2004.
- ALFANDARY, Isabelle, *E. E. Cummings : ou la minuscule lyrique*, Paris, Belin, 2002.
- BAILLY, Jean-Christophe, *La Ville à l'œuvre*, Paris, Les Éditions de l'Imprimeur, 2001.
- BAILLY, Jean-Christophe, *L'Élargissement du poème*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2015.
- BISMUTH, Xavier (consulté le 18 décembre 2017) : *Non Site*. <http://www.xbismuth.net/nonsite/index.php/atelier-geographie-parallele>.
- BREMEN, Brian A., « "The Radiant Gist" : "The Poetry Hidden in the Prose" of Williams' *Paterson* », *Twentieth Century Literature*, 32, 2, 1986, p. 221-241.
- CHRISTIN, Anne-Marie, *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 2001.
- CONARROE, Joel, *Paterson : Language and Landscape*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1970.
- COSGROVE, Denis, dir., *Mappings*, Londres, Reaktion Books, 1999.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Mille plateaux : Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Atlas ou le gai savoir inquiet : l'œil de l'histoire 3*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2011.
- LOWELL, Robert, « Patterson [sic] (Book Two) », in Charles Doyle (dir.), *William Carlos Williams : The Critical Heritage*, Londres, Boston, Routledge & Kegan Paul, 1980, p. 188-190.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Paris, Nouvelle Revue Française, 1914.
- MELVILLE, Herman, *Moby Dick or the Whale*, New York, Harper and Brothers Publishers, 1851.

50 « selon divers langages ; une réduction l'[u]n par multiplication ; par audace ; une chute ; les nuages rivés au canal ensablé ; une pause imposée ; / l'effort mis à cela ; une identification et un plan d'action supplantant un autre plan d'action ; un durcissement ; une dispersion et une métamorphose » (Williams, 1981 : 19 ; en italiques dans le texte)

- MELVILLE, *Moby Dick ou le cachalot*, éd. Philippe Jaworski, *Œuvres, III*, Paris, Gallimard, 2006.
- NASH, Ralph, « The Use of Prose in Paterson », *Perspective*, 6, 1953, p. 191-99 (reproduit dans *The Merrill Studies in Paterson*, dir. John Engels, Columbus, Merrill Co., Bell and Howell Co., 1971, p. 20-29).
- NEWMANN, Alba R., « *Language is not a vague province* » : *Mapping and Twentieth-Century American Poetry*, thèse de doctorat, Austin, University of Texas, 2006.
- SANKEY, Benjamin, *A Companion to William Carlos Williams's Paterson*, Berkeley, University of California Press, 1971.
- SMITHSON, Robert, *Robert Smithson : The Collected Writings*, Berkeley, University of California Press, 1996.
- SMITHSON, « Une Visite des monuments de Passaic », trad. Béatrice Trotignon, *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 43, 1993, p. 16-23.
- SERRES, Michel, *Hermès V : le passage du Nord-Ouest*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.
- VASSET, Philippe, *Un Livre blanc*, Paris, Fayard, 2007.
- VASSET Philippe, COURTEIX Xavier, BISMUTH Xavier (consulté le 18 décembre 2017) : *Un Site blanc*. <http://www.unsiteblanc.com/>
- WEATHER, A. Kingsley, « Williams Carlos Williams : Prose, Form and Measure », *ELH*, 33, 1, 1966, p. 118-131.
- WILLIAMS, William Carlos, *Autobiographie*, trad. Jacqueline Ollier, Paris, Gallimard, 1973.
- WILLIAMS, *The Autobiography of William Carlos Williams*, New York, Random House, 1951.
- WILLIAMS, *I Wanted to Write a Poem : The Autobiography of the Works of a Poet*, ed. Edith Heal, New York, New Directions, 1978.
- WILLIAMS, *Imaginations*, New York, New Directions, 1971.
- WILLIAMS, *Je voulais écrire un poème*, trad. Valérie Rouzeau, Draguignan, Éditions Unes, 2000a.
- WILLIAMS, *Paterson*, New York, New Directions, 1995.
- WILLIAMS, *Paterson*, trad. Yves di Manno, Paris, Flammarion, 1981.
- WILLIAMS, *Le Printemps et le reste*, trad. Valérie Rouzeau, Draguignan, Éditions Unes, 2000b.
- WILLIAMS, *The Selected Letters of William Carlos Williams*, New York, McDowell, Obolensky, 1957.

Environnements

115

|

Quel temps fait-il sur les grandes plaines ?

Essai d'écocritique des romans

de John Steinbeck

117

Martine Tabeaud

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Martine.Tabeaud@univ-paris1.fr

Alexis Metzger

École normale supérieure

alexis.metzger@ens.fr

RÉSUMÉ. John Steinbeck, prix Nobel de littérature en 1962, met en scène dans plusieurs de ces romans des années 1930, des sociétés rurales face aux aléas naturels. Les vents et la sécheresse dans les grandes plaines sont notamment un motif récurrent à l'époque du dust bowl. Leur analyse spatiale permet d'étudier comment Steinbeck pense les échecs des rapports humains et de l'inscription de l'homme dans la nature. En explorant diverses pistes dans ses œuvres, aussi bien sociales, religieuses que politiques, il livre un message complexe sur une possible harmonie entre vivants.

MOTS CLÉS : Dust bowl, Romans de Steinbeck, Événements météorologiques, Rapport homme-nature, Appropriation de l'espace, Territorialisation

ABSTRACT. John Steinbeck, who was awarded the Nobel Prize in literature in 1962, depicts rural societies facing natural hazards in several novels published in the 1930s. Wind and Drought in the Great Plains was a recurring topic at the time of the dust-bowl. Their spatial analysis allows us to study how Steinbeck reflects on the failure of human relationships with nature. By exploring social, religious as well as political ways in his books, he delivers a complex message in order to champion a better lifestyle.

KEYWORDS: Dust Bowl, Steinbeck'Novels, Meteorological Events, Human-Nature Relationship, Spatial Appropriation, Territorialisation

Les premiers romans de John Steinbeck sont écrits dans les années trente, entre le crack de 1929, année de la sortie de *La Coupe d'or*, et la fin du *New Deal* qu'accompagne le déclenchement de la Seconde Guerre mondiale. Ils se situent dans le monde rural de l'ouest américain des plaines, occupé à l'origine par les Amérindiens chasseurs de bisons, qu'ont marginalisés à la fin du XIX^e siècle les éleveurs de bovins et leurs grands ranchs, puis de petits agriculteurs venus de l'est à la charnière XIX^e-XX^e siècles. Ces fermiers sont les personnages principaux des romans du corpus étudié : *Les Pâturages du ciel* (1932), *Au dieu inconnu* (1933), *Le Poney rouge* (1933) (publié dans le recueil *La Grande Vallée*, 1938) et *Les Raisins de la colère* (1939). John Steinbeck est un journaliste-écrivain ; ses textes sont fortement ancrés dans le présent. Ils sont émaillés d'émotions recueillies sur le terrain. L'auteur entrecroise des expériences vues, voire vécues, puis réinventées pour montrer l'influence, sur les hommes et les sociétés, des événements météorologiques extrêmes, en particulier les vents et la sécheresse, archétypes d'un espace/temps de crise.

Dans la littérature américaine, bâtir un roman autour d'aléas météorologiques n'est pas nouveau. Emily Dorothy Scarborough a déjà publié anonymement en 1925 *Le Vent*. L'histoire autobiographique relate la vie d'une femme au Texas, pendant la sécheresse de 1886-87. Émigrée à Sweetwater (au Texas), l'auteur s'inspire des caractères de la nature pour dépeindre les travers des hommes. Comme si l'un ne pouvait s'affranchir de l'autre. Le roman commence ainsi : « C'est le vent qui fut la cause de tout... Le sable aussi joua un rôle et des êtres humains furent impliqués, mais la force primordiale fut celle du vent et sans lui, rien ne serait arrivé. [...] Il y a bien des années, [...] en un temps où rien ne freinait le galop du vent sur les prairies nues où le sable balayait les plaines de sa fureur aveugle [...] En un temps, où il n'y avait rien d'autre à perte de vue que le vent, le sable, et le vaste ciel ». Le vent est le personnage principal d'une histoire de femme fragile dans une région impitoyable à cause de son climat rude et à cause de ses habitants, des cow-boys, qui par mimétisme, sont frustes et brutaux. Le succès immédiat du film muet de 1927, réalisé par Victor Sjöström, n'est pas seulement dû à l'actrice principale Lillian Gish. Le cameraman a su fixer magistralement sur la pellicule les vents de sable terrorisant et la violence des sentiments des personnages. Dans le même espace, quelques décennies plus tard, en pleine période du « dustbowl », John Steinbeck, avec *Les Raisins de la colère*, met en scène une famille de paysans de l'Oklahoma, poussée par les vents de poussières à migrer vers la Californie, pour trouver un avenir meilleur.

Cet article d'écocritique, qui « problématise l'activité littéraire dans la perspective qu'entretiennent les êtres humains avec la nature » (Vignola, consulté le 02/07/2018) vise à analyser les rapports entre les sociétés rurales et les éléments climatiques des grandes plaines. À partir du corpus de romans de Steinbeck précité seront abordés trois points successifs. Le *bowl* est un espace naturel ingrat mais ouvert, la société qui y vit est tiraillée entre repli et fuite. Comment donc faire corps avec son territoire ?

Un espace ouvert à tous les vents

Dans les grandes plaines de ces romans, la topographie de cuvette à l'est des Rocheuses n'offre pas d'obstacle au déplacement des masses d'air et procure aux humains un champ visuel quasi infini. Les nuages se forment dans le lointain et les personnages scrutent leurs déplacements dans le ciel. Ainsi, dans *Le Poney rouge* :

les collines étaient desséchées en cette saison et les herbes sauvages étaient dorées... Jody... s'étendit sur le dos dans l'herbe et considéra les nuages d'été bouffis. En fermant un œil pour supprimer la perspective, il les faisait descendre si près qu'il pouvait les atteindre en levant les doigts. Il aidait le vent doux à les pousser dans le ciel ; il lui semblait qu'avec son aide, ils couraient plus vite. Il y avait un gros nuage blanc qu'il chassa jusqu'à la cime des montagnes derrière lesquelles il le fit disparaître en appuyant fortement dessus. Jody se demanda ce que le nuage voyait maintenant. (Steinbeck, 1946 : 115)

Entre la terre et le ciel, l'immensité de ces espaces du *grassland* est rendue par l'absence de ruptures verticales créées par de grands arbres. D'où l'importance des quelques bosquets dans *Au Dieu inconnu*. Au début des *Raisins de la colère*, Tom Joad fait aussi remarquer au pasteur qu'« il y a un arbre là-bas » (1972 : 96). Leur rareté dans les prairies naturelles est exploitée dans les westerns américains, comme *The Big Country* (1958), pour exprimer l'immensité que met en exergue le titre français du film *Les Grands Espaces*. Les vastes horizons procurent une illusion de complétude chez les nouveaux arrivants éleveurs ou agriculteurs. Comme l'écrivait Roger Caillois, « Je rends grâce à cette terre qui exagère tant la part du ciel » (Caillois, 1978 : 50).

Cet espace ouvert est un lieu de confluence, une cuvette, un *bowl* de masses d'air, où « aucun obstacle ne brise l'énergie du vent qui peut souffler dans toutes les directions » (Aubert de la Rue, 1940). Même si les caractères de l'air porté par des vents différents changent avec les saisons :

- les masses d'air venues du nord et du nord-ouest procurent à l'hiver des ciels d'un bleu intense associés à une faible teneur en eau accompagnant les basses températures de l'air. Ces *northes* du Texas occidental sont, selon Barbara Quissell, « comparables au Mistral dans le sud-est de la France » (Quissell, 1979 : 179-180). Parfois ils charrient tant d'air froid que la température passe de 32°C à -1°C en moins d'une heure (Bresenham et Puentes, 1986). Scarborough les décrit ainsi : « Elle frissonnait d'horreur à la pensée de Lige à la merci du vent du nord, ce vent si fort et si sournois... Comme un démon ! Ce vent qui caracolait dans la plaine, pareil à un cheval diabolique, crinière au vent, ses sabots soulevant des étincelles ».

- les saisons intermédiaires, même si elles sont brèves comme dans tous les climats continentaux, sont marquées par des advections d'ouest. Les masses d'air venues du Pacifique, gorgées d'eau, déversent d'abondantes pluies sur les

premiers reliefs. Mais elles arrivent, sur les hautes plaines, souvent asséchées par effet de foehn. Joseph, dans *Au Dieu inconnu* grimpe sur les hauteurs pour regarder ce qu'il nomme brouillards (en fait ce sont des stratus) grimper sur les versants occidentaux mais se désespère de voir que les nuages ne franchissent pas la ligne de crête.

– les masses d'air caraïbe, venues du sud, peuvent en saison chaude dans les basses couches de l'atmosphère remonter à ces latitudes moyennes. Instables, elles ont déversé leur eau plus au sud et l'atmosphère est seulement propice aux tornades, parfois pluviogènes, mais surtout dévastatrices par leurs vents forts tourbillonnants d'avril à juin. Les effets des cyclones qui atteignent les côtes méridionales et se propagent à l'intérieur des terres sont rares, même si ce fut le cas avec le Galveston Hurricane de 1900 (le samedi 8 septembre) qui fit 8 000 morts.

Savoir lire les signes venus des quatre coins du ciel, c'est donc anticiper les contraintes à venir. Comme partout dans le monde, des savoirs vernaculaires transmettent de génération en génération une culture météorologique. Comme dit Tom dans *les Raisins de la colère* (Steinbeck, 1972 : 589), « Ce n'est que le vent, Man. Je connais le vent ». Mais ces savoirs sont circonstanciés et dans la scène finale du roman, les personnages principaux, alors en Californie, n'ont plus les clés de compréhension des signes du ciel et du monde qui les entoure. L'Oklahoma est loin et le père, « Pa », avoue son ignorance (Steinbeck, 1972 : 603) : « Chez nous, au pays, un vent comme celui-là amènerait probablement de la pluie. M'a l'air de pincer un peu trop pour que ça donne de la pluie ». Puis « Pa jeta un rapide coup d'œil sur les montagnes de l'ouest. De gros nuages gris chassés par le vent planaient au-dessus des crêtes. M'ont tout l'air des pointes d'orages, dit-il ». Les savoirs vernaculaires sont un lent construit qui a permis l'appropriation du territoire. Un nouvel arrivant ne possède jamais la connaissance des types de temps dans leur succession habituelle comme dans leurs excès. Dans *Le Poney rouge*, ces connaissances empiriques associent vent et pluie (Steinbeck, 1946 : 198) « Un vent froid soufflait maintenant de l'est signifiant que la pluie était passée pour un instant ». Pat est si fin connaisseur de l'air ambiant qu'il peut reconnaître le bruit du vent passant entre certaines espèces végétales. « A travers son engourdissement, Pat entendit la cadence des sabots de son cheval sur la route, les appels des oiseaux de nuit et le mouvement brusque du vent dans les feuilles sèches » (Steinbeck, 1948 : 187).

La couleur, la saveur de l'air, la forme des nuages, suscitent espoir ou inquiétude, comme dans *Au Dieu inconnu* : « Dans son esprit, se dressait la crainte de voir revenir les années de sécheresse. L'air poussiéreux et le baromètre haut n'étaient pas faits pour le rassurer. Les gens du ranch souffrirent de rhumes de cerveau. Les enfants reniflaient toute la journée... » (Steinbeck, 1980 : 213). Sur un sol desséché, les vents soulèvent la poussière, comme ce fut le cas dans les années 1880 à de nombreuses reprises. S'ils peuvent former des brumes sèches tous les ans, dans les années trente le phénomène a atteint une fréquence et une intensité élevées sous la forme de brouillards voire de nuages secs. L'action des *Raisins de la colère* se situe justement après le « dimanche noir » du 14 avril 1935.

Les masses d'air qui confluent dans cette cuvette ne sont pas toutes bienfaites. Le climat froid et sec en hiver, chaud et arrosé en été, est peu propice à l'agriculture. Avec seulement 500 mm de pluies par an, un été torride donc pendant la saison végétative, le manque d'eau menace en permanence. Si les pluies se font plus rares, faute d'irrigation, les plantes se dessèchent. Or, un climat n'est pas qu'une moyenne, c'est surtout une fourchette de possibles. Inéluctablement, des années bien arrosées alternent avec des suites d'années de sécheresses (Cronin et Beers, 1937). Cette variabilité intrinsèque a été vécue par les vieux (« les vieux indiens » dans *Au Dieu inconnu*) mais les nouveaux arrivants sont incrédules à l'image des Wayne dans *Au Dieu inconnu* :

Ils se sont mis à parler des années de sécheresse entre 80 et 90... ils disaient que le pays s'était complètement desséché, que le bétail était mort et que la terre avait tourné en poussière. Ils disaient qu'ils avaient essayé d'emmener les vaches vers l'intérieur du pays mais que la plupart étaient mortes en route. La pluie est revenue quelques années avant ton arrivée ici... Tout cela est fini maintenant. Il y avait quelque chose de détraqué. Cela ne se reproduira plus jamais... Je ne veux pas, je ne peux pas m'imaginer comment cela pourrait se reproduire. (Steinbeck, 1980 : 54-55)

L'adversité majeure, c'est la sécheresse, bien décrite du début à la fin des *Raisins de la colère*: « l'air était sec si bien que les mucosités du nez se desséchaient en croûtes et que les yeux pleuraient pour préserver l'humidité des pupilles » (Steinbeck, 1972, 43) ou « les pluies de sable qui viennent tout gêner au point qu'un homme n peut même pas récolter de quoi remplir le cul d'une fourmi » (*Ibid.* : 69). Les vents forts et secs sont sales (les *dirty winds* de Steinbeck). La prise en charge du sable et des poussières est facilitée par le *dry farming* des pionniers agriculteurs. Toutefois, dans le premier chapitre, le souffle est sec, il soulève les poussières, et dans les dernières pages, tout aussi violent il est humide et pluvio-gène (*Ibid.* : 608) « un vent furieux s'était levé, qui soufflait haut dans les airs avec une violence muette, bruissait dans les fourrés et mugissait dans les bois ». Et quand la chance ne sourit pas, les vents malfaisants propagent l'incendie dans la maison maudite des *Pâturages du ciel* :

À ce moment-là, un petit vent tourbillonnant d'automne descendit la pente en dansant, en se tortillant et en donnant de la bande à mesure qu'il avançait. Le vent fit un coquet plongeon dans le feu, y ramassa des étincelles et des braises qu'il jeta contre la blanche maison [...] Bert et Jimmie revenaient en courant [...] (Steinbeck, 1948 : 237)

Quelques minutes plus tard : « Les murs extérieurs fumaient à présent, et la maison rugissait avec un bruit de grand vent » (*Ibid.* : 239).

Le vent façonne les paysages et la pluie fait réapparaître la vie. La survie des nouveaux arrivés ne peut s'abstraire de l'observation des phénomènes célestes, des nuages venus de l'ouest, qui apportent de la pluie efficace pour faire germer les graminées en quelques jours et verdifier la prairie. Dans *Les Pâturages du ciel*, les colons ont leur production, animale ou végétale, conditionnée par ces pluies attendues en début de saison végétative. Comme l'hiver rude impose une morte saison, le passage de la graine à la graine repose sur la saison chaude, à condition que les pluies soient alors suffisantes. Si c'est le cas, la métamorphose de l'espace est spectaculaire :

En mai, le vent souffla de la mer trois jours durant [...] et la pluie déferla à torrent [...] Presque en une nuit, l'herbe surgit, revêtit les collines et se mit à croître avec exubérance [...] Un matin le soleil flamba et à midi il faisait chaud. L'été était venu de bonne heure. En une semaine l'herbe flétrit et retomba. Quinze jours plus tard, l'air était de nouveau chargé de poussières. (*Au Dieu inconnu*, 1980 : 240).

De même, Scarborough décrit les couleurs de la prairie en saison végétative bien arrosée : « D'habitude, à cette époque, la plaine, c'est comme un gigantesque massif de fleurs. Toute la prairie en est couverte. Quand on marche vite, on se croirait à cheval sur un arc-en-ciel. Et ce qu'elles sentent bon ! ». James Fenimore Cooper, dans son roman *La Prairie*, fera aussi des descriptions moins lyriques de la formation herbeuse, « qui s'étend avec une triste monotonie jusqu'à la base des Montagnes Rocheuses ».

À la plénitude des premiers moments passés dans la prairie, dont la beauté et la générosité semblent inaltérables, succède une meilleure lecture de la complexité des lieux et de ses contraintes climatiques. Plus que l'herbe, le ciel, par sa couleur, par sa forme et par sa mobilité devient l'élément de cohésion d'un tout : la nature.

Un espace de vie confiné ou délaissé pour un ailleurs

Au gré des narrations, les mouvements de l'air incarnent tantôt les souffles de la vie qui raniment la nature, tantôt les bourrasques maléfiques qui la détruisent. Au contraire de Dorothy Scarborough qui s'intéresse aux rapports individuels, voire psychanalytiques, aux éléments naturels, Steinbeck fait des fluctuations éoliennes l'acteur déclenchant les changements collectifs : économiques, sociaux et donc spatiaux.

Un premier aspect de la relation homme-nature concerne la protection, le repli dans un cocon pour se prémunir des aléas, des adversités de la vie issues éventuellement d'un environnement naturel défavorable. Pour se protéger du dehors, de l'envers, il faut avoir un dedans (l'arbre, la maison, la famille), un endroit où se ressourcer, aussi modeste soit-il : « Peut-être est-ce un ancien

égout. L'entrée, du côté de la terre, est murée par du sable et des morceaux de roches. C'est là ma place, cette place dont chacun a besoin » (Steinbeck, 1961 : 48). Le modèle de microcosme chez Steinbeck, c'est la famille, la maison, la petite ferme avec des animaux. Le besoin d'un chez-soi est récurrent dans *Les Raisins de la colère*. Dans le premier chapitre, les hommes opposent aux éléments extérieurs dont le vent leur maison. « Hommes et femmes se réfugièrent chez eux, et quand ils sortaient ils se nouaient un mouchoir sur le nez » (Steinbeck, 1972 : 9). L'intérieur est un refuge. L'espace est si reclus, que Tom s'en étonne à son retour de prison : « la maison, une petite boîte carrée de bois brut, nue, et la grange ratatinée sous son toit bas » (*Ibid.* : 101). Mais, lorsque la maison est abandonnée, fermée, elle s'ouvre à tous les vents de la destruction : « Une nuit le vent détacha un rondin de bois du toit et le projeta par terre. Le coup de vent suivant s'insinua par le trou et en souleva trois. La troisième rafale en fit envoler une douzaine » (*Ibid.* : 163). Lors du périple vers la Californie, le camion, chaque lieu de vie, même précaire, fait office de lieu de repli et de ressourcement : « s'il pleut on l'attachera à la barre du dessus et on pourra se mettre à l'abri dessous [...] je vais me procurer une longue planche et faire un mât pour tendre la bâche dessus. Ça fera une espèce de tente, comme ça tout le monde sera à l'abri du soleil » (*Ibid.* : 153), jusqu'aux camps du gouvernement et au wagon de la scène finale en passant, sur la route, par « les mondes des tentes qui se créent chaque nuit sur la route de la Californie » (*Ibid.* : 272-273). *In fine*, Steinbeck écrit : « L'endroit où qu'on vit, c'est ça qui est la famille. On n'est pas soi-même quand on s'est empilé dans une auto tout seul sur une route. On n'est plus vivant » (*Ibid.* : 76). Les personnages de Steinbeck cherchent partout à s'établir, se construire un avenir dans l'agriculture ou l'élevage. Se poser quelque part, se bâtir une maison, et travailler la terre serait synonyme de bonheur. Ainsi, dans *Des souris et des hommes* (Steinbeck, 1949 : 54), « les types comme nous, qui travaillent dans les ranchs, y a pas plus seul au monde. Ils ont pas de famille. Ils ont pas de chez-soi. Ils ont pas de futur devant eux ».

Parfois, la maison peut aussi devenir une prison, un enfermement (comme chez Scarborough). Si elle est isolée, elle entretient le repli sur soi. Lorsque les hameaux regroupent deux ou trois générations dans un voisinage immédiat, les conflits de pouvoir entre les membres d'une même fratrie sont inévitables. La proximité devient insoutenable. Dans *Les Raisins de la colère*, cet entassement rend perplexe Tom, qui revient dans sa famille : « Du diable, si je peux m'imaginer comment ils se casent tous chez l'oncle John. Il n'a qu'une chambre et un apprentis qui lui sert de cuisine et un petit rien du tout de grange. Ça doit être bourré, là-dedans » (Steinbeck, 1972 : 97). Dans *Au Dieu inconnu*, chacun a sa maison mais sur la même concession et chacun scrute l'autre. Pourtant, si la maison est dans la poussière, ensevelie (comme un linceul), il n'y a plus rien à espérer : c'est la nudité, le désarroi, la fuite en avant, vers l'ouest d'où vient la pluie dans *Les Raisins de la colère*. Ce petit monde rural est familier pour Steinbeck, qui a fait nombre de petits boulots dans des fermes, en particulier dans celle de son grand père, où il a fait de longs séjours dans sa jeunesse (celle

du *Poney rouge*). Ce cocon familial apportait la quiétude, malgré les soucis associés à l'élevage (un accouchement qui se passe mal, un cheval malade, etc.).

Revers de la médaille, le déracinement, les migrations sont un second moyen de s'adapter à l'adversité extérieure et intérieure. Thème récurrent des romans américains, les mobilités sont toujours les conséquences économiques, sociales et donc politiques de désastres. Ici, la sécheresse et plus généralement la misère dans une économie agropastorale vulnérable. Le climat (au sens naturel et métaphorique) rythme les départs. Casey dans *Les Raisins de la colère*, le sermonne :

On va on va. On est toujours en route. Pourquoi les gens ne réfléchissent-ils pas à tout ça ? Tout est en mouvement aujourd'hui. Les gens se déplacent. Nous savons pourquoi et nous savons comment. Ils se déplacent parce qu'ils ne peuvent pas faire autrement. [...] Ils se déplacent parce qu'ils veulent quelque chose de meilleur que ce qu'ils ont. (Steinbeck, 1972 : 177)

Bouger, pour les Américains des années Trente, est encore une nécessité. Nécessité tout d'abord pour survivre : « Faut se dépêcher de partir. On ne peut pas attendre... Debout, ils les regardent brûler [leurs affaires] et puis, pris d'une hâte désespérée, ils chargent les voitures et s'en vont, s'en vont dans la poussière » (*Ibid.* : 126). Le vécu familial (germano-irlandais) a laissé des traces chez l'auteur, dont les ancêtres ont fui l'Europe. Les Irlandais, ont fui leur île au milieu du XIX^e siècle, avec la crise de la pomme de terre *The Irish Potato Famine* ou *The Great Famine*. De 1845 à 1852, elle a suivi une suite de mauvaises récoltes de pomme de terre à cause du mildiou, et donc du climat, mais aussi de l'impérialisme britannique. Un million d'Irlandais sont morts et ceux qui ont survécu comme le grand père Hamilton (nom de la mère de Steinbeck) ont émigré. Une première fois pour New York, puis la Californie en 1850 où naîtra Steinbeck à Salinas en 1902. L'autre branche de la famille de Steinbeck se compose de luthériens très austères et pratiquants le prosélytisme. John, enfant, est tiraillé entre le rigorisme protestant et l'ouverture catholique : dualité, ambivalence de la religion que l'on retrouve dans *Au Dieu inconnu*.

Mais les rapports entre les hommes et les lieux s'enrichissent d'un troisième aspect : la difficile installation dans un lieu nouveau. Tous les arrivants dans la ferme maudite des *Pâturages du ciel* affrontent l'adversité à court ou à moyen terme. Ignorer tout de l'endroit où on arrive rend vulnérable, comme en témoigne le drame final des *Raisins de la colère* lors des inondations. Dès le départ, les futurs « ockies » se demandaient « quel effet ça nous ferait de ne pas connaître la terre qu'on aura devant notre porte ? » (Steinbeck, 1948 : 126). Comme un écho aux arrivants du début XX^e siècle dans le *bowl* semi-aride... Steinbeck a rencontré à Salinas ces nouveaux arrivants dans les camps californiens. Obsédé par ces migrations forcées, pour écrire *Les Raisins de la colère*, il a parcouru en 1936 tous les camps californiens et il s'est inspiré des personnes rencontrées (dont Tom Collins).

La nature, le temps qu'il fait, est à la fois source d'espoir, de mieux être, mais aussi adversité chez Steinbeck. L'homme, où qu'il soit, ne peut maîtriser les forces célestes. Il les subit et doit tout au plus s'en protéger, s'en prémunir mais encore faut-il qu'il possède les outils de compréhension du réel. « Si vous qui possédez les choses dont les autres manquent, si vous pouviez comprendre cela, vous pourriez peut-être échapper à votre destin. Si vous pouviez séparer les causes des effets, si vous pouviez savoir que Paine, Marx, Jefferson, Lénine furent des effets, non des causes, vous pourriez survivre. Mais cela vous ne pouvez pas le savoir », écrit Steinbeck dans *Les Raisins de la colère*.

Un espace d'harmonies

Au travers de ces rapports ambivalents des hommes à leurs lieux, le sujet majeur des romans de Steinbeck est très cohérent : c'est la recherche d'un chemin de vie harmonieux dans la nature. Alice Béja parle de « l'homme inscrit dans le cycle naturel » chez Steinbeck (Béja, 2007 : 14). L'atmosphère, le ciel, les nuages, les météores sont des forces naturelles extérieures « vivantes », avec lesquelles les hommes doivent composer et qu'ils doivent respecter. S'affranchir des aléas du ciel, les accepter comme signes de dieu tout puissant, s'y adapter sont une voie qui conduit à construire une société juste et donc apaisée où chacun trouve sa place dans un rapport respectueux de toute forme de vie, celle des plantes, celle des animaux, celle des autres hommes. Diverses pistes pour parvenir à cette symbiose entre un humain et son lieu de vie, toutes inspirées des grands courants de pensée de l'époque, sont explorées dans les romans : le holisme amérindien, le darwinisme, la religion, le syndicalisme. Chacune propose des territorialisations différentes du milieu naturel dans lequel elles s'inscrivent.

Ce rêve de fusion dans la nature, d'une unicité spatiale et d'une continuité entre êtres animés et inanimés, est développé dans *Au Dieu inconnu*. Au début du roman :

Joseph mit pied à terre [...] il resta là planté dans l'herbe humide [...] Il enfonçait son pied dans le sol mou. Son exaltation grandit : un désir aigu et douloureux parcourut tout son corps d'un flux chaud. Il se jeta face contre terre sur l'herbe et pressa sa joue droite contre les tiges humides. Ses doigts agrippèrent l'herbe mouillée, l'arrachèrent avec frénésie et agrippèrent à nouveau. Ses cuisses battaient lourdement le sol. (Steinbeck, 1980 : 23)

À la fin du roman, alors qu'il ne pleut plus, que tout est devenu sec, Joseph se sacrifie pour que la pluie revienne, il fait corps avec les météores et plus généralement avec tous les éléments naturels :

Il regarda le sang clair qui tombait en cascade sur la mousse et il entendit le branle-bas mené par le vent autour du boqueteau. Le ciel

devenait gris. Le temps passait et Joseph devenait gris à son tour. Il était allongé sur le côté, le poignet ouvert, et regardait en bas la longue arrête de montagne noire que formait le contour de son corps. Puis son corps devint immense et lumineux. Il s'éleva dans le ciel et il en sortit la pluie et ses stries.

– J'aurais dû le savoir, murmura-t-il, je suis la pluie. [...].

– Je suis la terre, dit-il, et je suis la pluie. L'herbe va sortir de moi dans un moment. [...] L'orage s'épaissit et couvrit l'univers de ténèbres et des trombes d'eau s'abattirent (Steinbeck, 1980 : 309).

Comme Joseph se fond dans la terre, Noah, le frère de Tom dans *Les Raisins de la colère*, se laisse emporter par une rivière : « J'ai été dans cette eau-là. Et j'veux pas la quitter, y a rien à faire. Maintenant j'm en vas, Tom. Je descends la rivière » (Steinbeck, 1972 : 291). Ces « personnages écologiques », au sens de Posthumus (Posthumus, 2014), réinventent les rapports de leur corps au temps et à l'espace, dans un moment d'échange d'énergie, de « souffle vital » avec l'environnement.

Les humains ne sont que des animaux sensibles et suspendus aux états du ciel. Dans *Des souris et des hommes*, Steinbeck écrit :

Le vent tomba aussi vite qu'il s'était levé, et la clairière redevint silencieuse. Immobile, le héron attendait. Un autre petit serpent remonta la rivière, tournant de droite et de gauche sa tête en petit périscope. Soudain, Lennie déboucha des fourrés. Il avançait, furtif, comme un ours qui rampe. Le héron battit de ses ailes, puis, d'une secousse, il sortit de l'eau et s'enfuit, survolant la rivière. Le petit serpent disparut parmi les roseaux de la rive » (Steinbeck, 1949 : 180).

Un continuum unit tous les vivants. Et l'arbre vénérable près de la maison dans *Au Dieu inconnu* est un membre de la famille. Avec les religions indiennes, aux visions panthéistes de l'univers, une solution de coexistence est possible. Steinbeck écrira plus tard dans *Dans la mer de Cortez* (1941) :

Le sentiment s'imposait à nous d'une unité plus vaste faite des relations entre les espèces et de leur dépendance en matière de nourriture même si elles sont obligées pour cela de s'entre-dévorer. Il est possible que cette unité vivante s'enclave dans l'être multiple formé de la vie et de la totalité de l'océan et de là dans l'être plus vaste qu'est l'univers (cité par Lapouge, 2017 : 114).

Ses six années d'études de biologie marine ont eu une forte influence sur sa pensée. Ses romans posent la question de la différence de nature entre les vies animale et végétale, de celle des Homo sapiens au sein des vivants. Le sujet est d'actualité dans l'Amérique d'entre-deux guerres où la *deep ecology* a de nombreux adeptes depuis les textes fondateurs de Marsch et Thoreau. Leurs idées

ont même conduit à la sauvegarde de lieux sauvages et réputés vierges dans les premiers parcs nationaux (1872, Yellowstone). Steinbeck a lu ses auteurs. Il adhère aux idées de « *land-communities* », de communautés écosystémiques, de communautés terrestres mais sans en exclure les humains.

Steinbeck semble aussi proposer, ce qui peut sembler contradictoire, une hiérarchie prédateurs-proies chez les humains comme chez les animaux. Il écrit par exemple « Ne laisse pas s'envoler trop tes espérances, pour n'avoir pas à ramper comme un ver de terre » (*Les Raisins de la colère*). Dans *L'Hiver de notre mécontentement*, on lit au chapitre III de la première partie « Il y a les mangeurs et les mangés. C'est là une bonne règle de départ. Les mangeurs sont-ils plus immoraux que les mangés ? A la fin, ils seront tous dévorés – engloutis par la terre – même les plus impétueux et les plus forts » (Steinbeck, 1961 : 52). Est-ce alors une allusion critique au *spencerisme*, inspiré de Darwin ? Ce dernier a contesté, en 1871, dans *La Filiation de l'homme et la sélection liée au sexe*, cette extension aux sociétés humaines de principes de lutte pour la vie régissant les sociétés animales. La sociabilité et l'empathie ont guidé l'évolution humaine autant que les conflits et les guerres :

Nous autres hommes civilisés, au contraire, faisons tout notre possible pour mettre un frein au processus de l'élimination ; nous construisons des asiles pour les idiots, les estropiés et les malades ; nous instituons des lois sur les pauvres ; et nos médecins déploient toute leur habileté pour conserver la vie de chacun jusqu'au dernier moment. Il y a tout lieu de croire que la vaccination a préservé des milliers d'individus qui, à cause d'une faible constitution, auraient autrefois succombé à la variole. Ainsi, les membres faibles des sociétés civilisées propagent leur nature (Darwin, 2000 : 223).

Mais solidarité n'est pas équité et encore moins égalité. Steinbeck ne prend jamais position sur le racisme des blancs envers les noirs, pas plus que sur le sexisme. Les esclaves noirs du Sud sont totalement absents et les femmes sont cantonnées dans le giron familial, sous l'autorité masculine, à l'exception de quelques personnages féminins des *Pâturages du ciel* (l'institutrice). Dès le premier chapitre des *Raisins de la colère*, il écrit : « Les hommes se taisaient et ne bougeaient guère. Et les femmes sortirent des maisons pour venir se placer près de leurs hommes – pour voir si cette fois-ci les hommes allaient flancher » (Steinbeck, 1972 : 10). La phrase est reprise presque telle quelle à la fin du roman, quand les femmes, simples observatrices, attendent les décisions des hommes. Ou encore : « Les femmes observaient les hommes, guettaient leurs réactions, se demandant si cette fois ils allaient flancher » (*Ibid.* : 611).

Pourquoi l'harmonie entre espèces vivantes n'est-elle pas la norme dans ces nouvelles terres de conquête des années Trente ? Pourquoi faut-il exclure les humains des parcs pour conserver la nature ? Les sociétés humaines sont-elles vouées à s'exploiter mutuellement pour pérenniser leur espace de vie ?

Certes les aléas naturels sont des éléments déclencheurs, des crises, mais c'est la volonté humaine de domination qui rompt l'équilibre précaire homme-nature. Le tracteur, de son soc tranchant, coupe les éléments de symbiose. Dans *Les Raisins de la colère* Steinbeck parle de « monstres camus qui soulevaient la terre, y enfonçaient le groin... Ils ignoraient les côtes et les ravins, les cours d'eau, les haies et les maisons » (*Ibid.* : 53). Puis, « il [le conducteur] ne connaissait pas, ne possédait pas, n'implorait pas la terre. Il n'avait pas foi en elle ». Et ainsi « la terre accouchait avec les fers et mourait peu à peu sous le fer, car elle n'était ni ailée, ni haïe, elle n'était l'objet ni de prières ni de malédictions » (*Ibid.* : 54). Ces liens tenus au fondement du holisme amérindien sont détruits par la mécanisation : « Cette terre, cette terre rouge, c'est nous ; et les années d'inondations et les années de pluies de sable et les années de sécheresse, c'est nous. Nous ne pouvons pas recommencer » (*Ibid.* : 124), outre la perte du lien avec les animaux : « Il y a la chaleur de la vie dans l'écurie, l'ardeur et l'odeur de la vie. Mais quand le moteur d'un tracteur cesse de tourner, il est aussi mort que le minerai dont il sort » (*Ibid.* : 161). La machine agresse la nature, aussi bien la terre que les végétaux et les animaux et même le ciel puisqu'il érode les sols et favorise les tempêtes de poussières destructrices. Le machinisme « contre nature » participe d'un ordre nouveau. Et, c'est « l'homme qui provoque volontairement l'apocalypse et qui va à l'encontre de la nature donc de sa propre humanité » (Béja, 2007 : 20).

Steinbeck réhabilite ainsi un territoire primitif idéal, d'inspiration biblique, celui de l'harmonie générale que les humains ont détruite. Depuis la fin du paradis, Dieu manifeste son autorité et punit par des aléas naturels. *Les Raisins de la colère* s'ouvre et se ferme sur deux calamités (sécheresse et inondations), références à l'Exode (7-12) au cours duquel Yahvé inflige dix fléaux à l'Égypte pour contraindre Pharaon à libérer les Hébreux (sécheresse, inondations finales, pluies de sable, bêtes sauvages, mort des troupeaux, sauterelles, obscurité), autant de thèmes qui reviennent dans le roman. Le « triptyque » du roman est globalement biblique : exode – terre promise – déluge. De plus, le personnage du pasteur défroqué fait face au mal, en la personne d'un exclu social condamné par manque de chance. La dédicace du livre s'adresse à Tom Collins, ancien séminariste devenu premier gérant du camp de réfugiés d'Arvin en 1935. Le puritanisme éloigne des valeurs de solidarité, d'entraide envers les plus faibles qui sont nécessaires à la survie d'un groupe humain. Dans *À l'est d'Éden*, l'Amérique n'est plus l'Éden mais l'antichambre de la damnation selon Gilles Lapouge (Lapouge, 2017 : 115). Peut-on alors se passer de surnaturel pour vivre et survivre ? Dans *Les Raisins de la colère*, même si le pasteur n'exerce plus, ses paroles saintes font du bien dans l'adversité. Dans *Au Dieu inconnu* Joseph implore le père Angolo : « Mais la terre se meurt ! cria Joseph avec obstination. Priez pour qu'il pleuve mon père ! Avez-vous prié pour qu'il pleuve ? » Et ce dernier de répondre : « Je vous aiderai à prier pour votre âme, mon fils. La pluie va tomber. Nous avons dit une messe. La pluie va tomber. Dans sa sagesse, Dieu donne la pluie ou la retient » Puis plus loin il ajoute : « Le premier souci de Dieu ce sont les hommes » (Steinbeck, 1980 : 296-297). Steinbeck, dans le même roman,

oppose à un des frères très puritain, Joseph le païen, qui en veut aux chrétiens parce qu'ils font des messes aguichantes grâce à des idoles...

La manifestation divine se cache derrière la fatalité, le destin. Steinbeck écrit dans *L'Hiver de notre mécontentement* :

Un jour, dans cette stalle sous le lutrin, il arriva une chose épouvantable. Je portais la dentelle et la croix tout en chantant d'une vigoureuse voix de soprano. [...]. À la lecture de la seconde leçon, je vis avec horreur la lourde croix de cuivre vaciller puis s'abattre sur cette sainte tête chauve. L'évêque s'effondra comme une vache qu'on assomme d'un coup de massue et je perdis mon poste d'enfant de chœur au profit d'un garçon qui ne savait pas chanter aussi bien et du nom de Skunkfoot Hill. Il est maintenant anthropologue, quelque part dans l'Ouest. L'incident parut me prouver que les intentions, bonnes ou mauvaises, ne suffisent pas. Il y a la chance, le destin, ou autre chose qui intervient dans les accidents (Steinbeck, 1961 : 106).

Avec ou sans Dieu, sans spiritualité, c'est le pouvoir de l'argent qui règne et pourrit les rapports entre humains et avec les autres vivants dans nature : « On est bien dans un pays libre, tout de même. Eh bien tâchez d'en trouver, de la liberté. Comme dit l'autre, ta liberté dépend du fric que t'as pour la payer » (Steinbeck, 1972 : 167).

Dans *Le Règne éphémère de Pépin IV* (1957), Steinbeck écrit : « Mais le pouvoir n'engendre-t-il pas chez les autres hommes le mobile qui doit provoquer la peur chez celui qui détient le pouvoir ? Le pouvoir peut-il exister sans cette peur qui corrompt ? Peux-tu avoir l'un sans l'autre ? ». Comment construire une société juste, égalitaire ? « Marxiste pour la commodité de la discussion... et dont les farouches opinions dépassaient de beaucoup la douce utopie de Marx » comme il est dit dans *Au Dieu inconnu* (Steinbeck, 1980 : 63). *Les Raisins de la colère* abordent aussi la question du syndicalisme avec des « rouges » qui menaceraient ceux qui se sont appropriés l'espace en Californie « Lorsque la propriété est accumulée dans un trop petit nombre de mains elle est enlevée [...] lorsqu'une majorité a faim et froid, elle prendra par la force ce dont elle a besoin » (Steinbeck, 1972 : 334). Paru une génération après la révolution russe, le roman a valu à Steinbeck d'être fiché par le FBI. Mais, il ne partageait pas tous les idéaux communistes. En 1947, son voyage en URSS, avec le photographe Robert Capa, inspirera *Journal russe* paru en 1948. Suite aux publications des photos et des textes, les Soviétiques qualifièrent les deux hommes de « hyène » et de « gangster », tandis que la presse républicaine américaine y lisait un plaidoyer pour l'URSS de Staline, Steinbeck ne fait jamais l'apologie du communisme dans ses romans. Il ne retient que les valeurs d'entraide, d'égalité qu'il croit lire dans cette nouvelle sociabilité. Il sera lui-même membre d'une association « caritative » après la guerre. Ses aspirations et ses engagements témoignent de sa quête d'une

société plus juste et d'un partage des terres au profit de ceux qui la rendent productive sans nécessairement en passer par la collectivisation.

Enfin, plus que les aléas météorologiques, ce sont les caractères des humains qui perturbent les précaires équilibres vitaux. Les sociétés des hommes ne parviennent jamais et nulle part à trouver une inscription spatiale résolument responsable. C'est l'idée fondatrice du développement durable et du Principe de responsabilité théorisé par Hans Jonas (1979) onze ans après la mort de Steinbeck.

Conclusion

L'enjeu de ces représentations a été l'occasion d'offrir une réflexion sur la relation entre nature, culture, et société dans la littérature américaine des années Trente. John Steinbeck est l'écrivain des ambivalences des rapports homme/nature, individu/société, fort/faible, etc. Il s'attache à montrer dans ses romans des années Trente, le quotidien de « petits blancs » dans des sociétés rurales vulnérables. La place des éléments météorologiques, dont le vent, permet une lecture holistique de son œuvre. Les hommes s'inscrivent tantôt dans la nature, avec les autres vivants, tantôt contre elle, ce que Steinbeck dénonce en pointillé. Ses fictions, largement inspirées par sa propre vie, lui permettent de développer les idées de divers courants religieux et politiques visant à dénoncer la dysharmonie engendrée par la conquête de l'ouest. Mais il ne propose aucune solution claire qui permettrait une appropriation de l'espace par tous les vivants dans la sérénité. Il rend compte des diverses expérimentations de son temps, même si aucune ne le satisfait pleinement. La nature est-elle foncièrement bonne ? Est-elle plus harmonieuse quand elle est peu densément peuplée (les grandes plaines des Indiens), voire quand les humains en sont exclus (les parcs naturels) ? Comment faire pour que tous les vivants se sentent respectés et qu'aucune hiérarchie ne vienne rompre l'équilibre (riches/pauvres) ? La propriété est-elle un gage de discorde (paysans sans terres) ? Au final, comment habiter la Terre ?

Autant de questions qui restent sans réponse dans les romans de Steinbeck. Beegel *et al.* (1997) parlent de « vision ambiguë, quelque peu paradoxale de la relation homme-nature dans ses œuvres de fiction ». Lu dans toutes les langues aujourd'hui, *Les Raisins de la colère* fut décrié, attaqué par un membre du Congrès. Pour mieux faire accepter la critique de la conquête des terres supposées vierges par les anciens émigrés de la côte est, la version cinématographique de John Ford imagine une fin optimiste. Elle accompagne mieux la philosophie positive du New Deal de Roosevelt. Steinbeck décrit très bien les « paradoxes de l'Amérique et des Américains » sans être trop sulfureux du point de vue moral et politique. Bien qu'holiste, écologiste, défenseur des opprimés, il est « christiano-compatible », ce qui fait consensus et justifie sans doute son prix Nobel et son succès contemporain.

Œuvres citées

- AUBERT DE LA RUE, Edgar, *L'Homme et le vent*, Paris, Gallimard, 1940.
- BARON, Christine, « Littérature et géographie : lieux, espaces, paysages et écritures », *Fabula*, 8, 2011.
<http://www.fabula.org/lht/8/baron.html>.
- BÉJA, Alice, « La nature dans *The Grapes of wrath* », édité par Claude Le Fustec, *Lectures de Steinbeck*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 13-26.
- BEEGEL Susan, SHILLINGLAW Susan, TIFFNEY, Wesley, *Steinbeck and the Environment : Interdisciplinary Approaches*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 1997.
- BRESENHAM, Karolyn Patterson, O'BRYANT PUENTES, Nancy, *Texas Stars. A Legend of Texas Quilts, 1936-1986*, Austin, U Texas Press, 1986.
- CLAVAL, Paul, *Conquête de l'espace américain. Du Mayflower à Disneyworld*, Paris, Flammarion, 1990.
- CAILLOIS, Roger, *Les Impostures de la poésie*, Paris, Gallimard, 1978.
- CRONIN, Francis D., BEERS Howard W., « *Areas of intense drought distress, 1930-1936* », *Works Progress Administration, Research Bulletin*, 1937.
- DARWIN, *La Filiation de l'homme et la sélection liée au sexe*, Paris, Syllepse, 2000.
- EAGLEMAN, Joe R., MUIRHEAD, Vincent U., WILLEMS, Nicholas, *Thunderstorms, Tornadoes, and Building Damage*, Lexington, Lexington Books, 1975.
- EAGLEMAN, Joe R., *Severe and Unusual Weather*, Lenexa, Trimedia Publishing Co, 1990.
- LAPOUGE, Gilles, *Maupassant, Marguerite Duras et le sergent Bourgogne*, Paris, Albin Michel, 2017.
- POSTHUMUS Stéphanie, « Écocritique et *Ecocriticism*, repenser le personnage écologique », in M. Vadean, S. David (dir.), *La Pensée écologique et l'espace littéraire*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 2014, p. 15-34.
- QUISSELL, Barbara, « Dorothy Scarborough's "Critique of the Frontier Experience in *The Wind*" », in L. L. Lee, Merrill Lewis (dir.), *Women, Women Writers, and the West*, Troy, Whitson Publishing, 1979, p. 173-195.
- SAPIRO, Gisèle, « Formes et structures de l'engagement des écrivains communistes en France : de la "drôle de guerre" à la Guerre froide », *Sociétés et représentations*, 15, 2003, p. 154-176.
- SCARBOROUGH, Dorothy, *Le vent*, Paris, éditions Interférences, 2004.
- STEINBECK, John, « Le Poney rouge », *La grande vallée*, Paris, Gallimard, 1946.
- STEINBECK, John, *Les Pâturages du ciel*, Paris, Gallimard, 1948.
- STEINBECK, John, *Des souris et des hommes*, Paris, Gallimard, 1949.
- STEINBECK, John, *À l'Est d'Éden*, Paris, Del Duca, 1954.
- STEINBECK, John, *L'Hiver de notre mécontentement*, Paris, Gallimard, 1961.
- STEINBECK, John, *Les Raisins de la colère*, Paris, Gallimard, 1972.
- STEINBECK, John, *Au Dieu inconnu*, Paris, Gallimard, 1980.
- TABEAUD, Martine, METZGER, Alexis, « Alexandre Hogue, peintre du dust bowl », *Physio-Géo*, 11, 2017, p. 93-106.
- VIGNOLA, Gabriel (consulté le 02/07/2018) : « Écocritique, écosémiotique et représentation du monde en littérature ». <http://www.revuecygnenoir.org/numero/article/vignola-ecocritique-ecosemiotique>.

En-deçà du récit, au-delà du livre : le dispositif spatial dans les textes de Alejo Carpentier et Julio Cortázar

Jordana Maisian
Architecte – Docteur en architecture
Chercheur associé au Laboratoire ACS
UMR AUSser CNRS 3329

RÉSUMÉ. Cette contribution vise à explorer les possibilités d'une collaboration transdisciplinaire, à savoir, celles d'analyser, avec les outils de la recherche architecturale, la portée d'un travail sur l'espace dans certains textes littéraires. Je propose de visiter le travail d'Alejo Carpentier et de Julio Cortazar pour révéler une analogie de procédés : c'est dans les rapports – explicites ou implicites – que l'un comme l'autre tissent avec le mouvement Puriste des années 1920, puis avec certains écrits de Le Corbusier, qu'ils rencontrent des démarches consistant à créer, à partir de certains *dispositifs spatiaux*, des effets perceptifs et des effets de pensée. La transposition de ce type de démarche les conduira à pratiquer une écriture de l'altérité qui n'est pas basée sur les techniques habituelles de représentation de l'espace, mais sur l'aménagement, dans le texte et en-deçà du récit, d'espaces qui sont autant de corps étrangers, véritables opérateurs de création pouvant relancer le texte et le porter au-delà du livre.

MOTS CLÉS : Dispositif spatial, Transposition, Purisme, Texte littéraire, Altérité

ABSTRACT. This contribution aims at exploring the possibilities of a transdisciplinary collaboration by analyzing the scope of a work on space in some literary texts thanks to the use of tools developed in architectural research. In this article, I explore Alejo Carpentier and Julio Cortazar's works to reveal similar processes: as they revisit – explicitly or implicitly – the Purist movement of the 1920s or some of Le Corbusier's writings, they create perceptive effects thanks to specific *spatial devices*. This type of approach led them to explore writing as a form of otherness that is not based on the usual techniques of spatial representation, but on the arrangement of spaces that are foreign bodies, true agents of creation that can revive the text and broaden its scope beyond the book.

KEYWORDS: Spatial Device, Transposition, Purism, Literary Text, Otherness

Cette contribution a une visée avant tout méthodologique, celle d'explorer les possibilités d'une collaboration transdisciplinaire. Je tenterai, avec les outils de la recherche architecturale – et en particulier ceux qui s'attachent à l'étude de la fabrication et de l'aménagement d'espaces –, d'analyser la portée d'un travail à partir de l'espace dans certains textes littéraires.

Pour cela, je propose un rapprochement entre Alejo Carpentier et Julio Cortázar, écrivains dont la recherche est hantée par une interrogation incessante autour de la question de l'altérité. Si leurs démarches sont certes différentes, tous deux rejettent une écriture de l'altérité qui se ferait par le biais d'un discours *sur* l'altérité, qu'il soit illustratif ou analytique. Cette attitude a une source commune : j'essaierai de montrer comment les deux écrivains visitent des mouvements d'avant-garde, en particulier le surréalisme et le purisme, pour emprunter, non des thèmes ni des théories, mais des procédés basés sur des opérations spatiales¹.

En effet, pour l'un comme pour l'autre, c'est l'exploration d'espaces qui déclenche la production textuelle. Et l'un comme l'autre, feront de l'espace la matière première privilégiée de leurs textes. Mais il ne s'agit ni de la description d'espaces, ni de leur évocation au moyen de techniques narratives. Il s'agit de l'aménagement, dans le texte, d'espaces qui sont autant de corps étrangers pouvant déclencher la production textuelle. Non des espaces représentés, mais des *dispositifs*² spatiaux d'ordre opérationnel, véritables opérateurs de traduction, voire de transposition. Espaces générateurs de texte produisant des effets dans le texte, puis hors-texte.

Carpentier, Cortázar et le mouvement puriste : une chambre d'échos

Aussi bien Carpentier que Cortázar construisent leur écriture en établissant des liens avec une culture exogène : leurs réflexions ne cessent de renvoyer aux débats des milieux parisiens de leur temps. Ces milieux ne sont pas les mêmes, Carpentier ayant séjourné à Paris dans l'entre-deux guerres, Cortázar à partir de 1951. Pourtant, ce dernier ne cesse d'afficher – directement ou à travers la voix de ses personnages – une nostalgie du premier mouvement surréaliste, et d'évoquer les effets de cette période sur la construction de son regard d'écrivain³.

La critique a longuement analysé les rapports de Carpentier et de Cortázar avec les productions successives des mouvements surréalistes (Pour Carpentier ;

1 Sur les avant-gardes artistiques de l'entre-deux guerres : De Micheli, 1979. Le purisme, mouvement post-cubiste formé en 1918, est notamment théorisé par les peintres Amédée Ozenfant et Charles-Edouard Jeanneret – qui signera ses projets et écrits d'architecture sous le pseudonyme de « Le Corbusier » – dans les colonnes de la revue *L'Esprit Nouveau*.

2 Je reprends le concept de *dispositif* avancé par Monique Eleb : « organisation d'éléments assemblés de façon particulière pour produire un effet, que la volonté en soit explicite ou implicite » (Eleb, 1995 : 15).

3 « [...] Je suis moi, un Argentin francisé (horreur, horreur), en marge de la mode adolescente, du *cool*, ayant anachroniquement dans les mains un *Êtes-vous fou ?* de René Crevel, dans la mémoire le surréalisme, sur le ventre le signe d'Antonin Artaud [...] » (Cortázar, 1979 : 102).

Vásquez, 1999, 2006. Pour Cortázar : Chiampi, 1973 ; Sarlo, 1985). Je tenterai pour ma part de contribuer à mettre en lumière certains fils – explicites chez Carpentier, implicites chez Cortázar –, qui relient leur travail à une parcelle de la pensée des avant-gardes : les écrits de Jeanneret-Le Corbusier diffusés dans la première après-guerre, plus précisément entre 1920 et 1930. Ensuite, de montrer comment la manière dont ils intègrent cette pensée et la transforment pour en tirer des outils spatiaux d'intervention dans le texte est à la base d'une *praxis* de l'altérité.

Il est possible, certes, d'établir des rapprochements entre les deux écrivains. Tous deux – comme nombre de leurs personnages – sont des passeurs. Lorsque Cortázar pressent pour la première fois Oliveira, personnage de *Marelle*, il précise :

J'ai vu très clairement que ce que je racontais se passait à Buenos Aires mais que le personnage qui vivait ces épisodes était un homme qui avait un passé à Paris. Et j'ai compris que je ne pouvais pas continuer à écrire le livre ainsi. Que ces deux chapitres il me fallait les laisser de côté et revenir en arrière, aller chercher Oliveira, aller le chercher à Paris. (Cortázar, 1984 : 144)

Pour sa part, *Le Siècle des Lumières* s'ouvre sur le regard que seul peut porter sur l'Amérique celui qui – comme Esteban, le protagoniste – en est parti pour y retourner.

Tous deux organisent une intrusion de la langue française dans la langue espagnole : si les textes de Cortázar sont truffés de mots et d'expressions en français – qui se détachent du contexte par une mesure typographique⁴ –, ceux de Carpentier sont parsemés de constructions grammaticales inhabituelles en espagnol, qui résultent de la traduction littérale de tournures et locutions habituelles du français⁵.

Cependant, leur travail relève de formes d'appropriation sensiblement différentes : Carpentier fait une élaboration théorique à partir de son expérience des mouvements d'avant-garde, et fabrique des concepts au cours d'un processus qu'il explique et documente⁶. Cortázar, intuitif, est travaillé par une culture dont il intègre les aléas et qu'il interroge de façon discontinue, pour construire, non pas une pensée systématisée, mais un catalogue de questions⁷.

4 « Dijo : *Oh, vous savez* » (Cortázar, 2001 : 498) ; « *Fixer des vertiges*, qué bien. » (Cortázar, 2001 : 548).

5 « En lo que miraba a los soldados ingleses » (Au regard des soldats anglais) (Carpentier, 2007 : 168) ; « que consagraba lo mejor de su tiempo » (qui consacrait le meilleur de son temps) (Carpentier, 2007 : 215) ; « había tenido la presencia de ánimo » (avait eu la présence d'esprit) (Carpentier, 2007 : 226).

6 Bien que Carpentier ait pris des distances avec les milieux surréalistes à partir de 1930 – on connaît ses propos virulents et sa participation au manifeste contre André Breton, *Un Cadavre*, aux côtés de Robert Desnos, entre autres –, il restera attaché à un certain nombre de positionnements esthétiques (Ortiz, 1986).

7 « Ce n'est pas par sa structure qu'il [*Marelle*] a attiré tant de lecteurs. Il les a attirés parce qu'il accumule en cinq cent pages une énorme quantité de doutes, de problèmes, d'incertitudes, de questions, qui étaient dans l'air en Amérique latine » (Cortázar, 1984 : 148).

Or, le fait que tous deux se soient emparés des objets et des enjeux des débats d'avant-garde pour en faire le moteur même de leurs procédés d'écriture, les fait entrer en résonance. C'est dans les échanges que leurs textes instaurent avec un *ailleurs* commun que prend sens ma démarche. Je ne procéderai donc pas par comparaison, mais en essayant de cerner une sorte de chambre d'échos où les deux écrivains sont pris dans le réseau de renvois qu'ils tissent, de manière explicite ou implicite, avec un projet commun⁸.

Alejo Carpentier : le dispositif spatial, créateur de concepts

Étudiant en architecture devenu écrivain, Cubain de père français, Alejo Carpentier circulera sa vie durant d'un pays à l'autre, de l'observation des villes à l'écriture, et laissera une œuvre faite de croisements, de métissages, une prose attentive aux effets de voisinage, de contiguïté, de contamination. Une œuvre marquée par un travail soutenu sur l'espace et ses potentialités : importer l'espace du monde à l'intérieur du texte et le laisser agir. Pour comprendre les procédés qui la constituent, je propose de faire un détour par les déclarations de Carpentier sur le travail de Le Corbusier, dont il a loué sans retenue les qualités : « Les villas conçues par Le Corbusier ou par ses disciples que j'ai pu visiter, m'ont toujours enchanté par leur calme et la sérénité que leur grande sobriété sait communiquer à l'esprit » (Carpentier, 1975 : 276).

Certains auteurs ont signalé leur perplexité face aux propos de Carpentier : comment l'écrivain pouvait-il à la fois revendiquer le *baroque américain* (Carpentier, 1976 : 68) et exprimer une telle admiration pour l'architecture moderne de Le Corbusier ? Ainsi, Lamela Gómez a relevé ce qu'il entend être une contradiction : l'intérêt de l'écrivain pour les « particularités de l'architecture locale » d'un côté et pour « le fonctionnalisme de l'esthétique corbuséenne » de l'autre. Steve Wakesfield souligne l'aspect surprenant de l'admiration de Carpentier – écrivain « tellement fasciné par le baroque » – pour l'œuvre de Le Corbusier (Wakesfield, 2004 : 108-109).

Je voudrais revenir aux propos de Carpentier qui, dans un texte de 1932 – « Réflexions sur l'architecture moderne » –, dit sa passion pour le travail de Le Corbusier (Carpentier, 1975 : 271-277). Il y fait l'éloge de la maison comme « machine à habiter », avec des arguments très similaires à ceux avancés par l'architecte lui-même dans son livre *Vers une architecture*, publié en 1923. Or, nous savons que Carpentier fut un lecteur assidu de la revue *L'Esprit Nouveau* (Segre, 2005 : 114), dans laquelle les peintres puristes Amédée Ozenfant et Charles-Édouard Jeanneret – Le Corbusier – font état d'une conception bien plus complexe de la notion de « machine »⁹. En effet, un examen minutieux de leurs articles montre deux aspects souvent méconnus de leur vision de l'œuvre d'art.

8 Pour l'analyse comparée des deux écrivains autour de la question de la spécificité culturelle latino-américaine : Demuro, 1980.

9 Bien que dans le texte de 1932 Carpentier critique l'approche « unilatérale » et « naïve » de certains rédacteurs de *L'Esprit Nouveau*, il partage nombre de positions avec Jeanneret – Le Corbusier, qu'il encense par la suite, le considérant l'un des « architectes actuels, dépouillés de

En premier lieu, l'ambivalence du concept de machine : « Partant des éléments formels et colorés en les considérant comme des excitants à action spécifique déterminée, on peut créer le tableau comme une machine. Le tableau est un dispositif destiné à nous émouvoir » (Ozenfant et Jeanneret, 1924d). Ou encore, « On ne répétera jamais assez que l'œuvre d'art est une machine à mettre le sujet contemplant dans un état voulu par l'artiste » (Ozenfant et Jeanneret, 1924a). Autrement dit : l'œuvre d'art est une machine qui produit des effets sensoriels et émotionnels. Le concept de « machine à habiter » doit donc être évoqué avec prudence : devenu très rapidement un slogan, il lui a été attribué un sens réducteur, en en faisant une maison génératrice d'automatismes, dépouillant le quotidien de toute expérience singulière. Bien au contraire, par-delà une conception inspirée de la logique industrielle, qui en fait un « produit de sélection appliquée à un standard établi » (Le Corbusier, 1995 : 106), la « machine à habiter » est une machine permettant de renouveler en temps réel l'expérience sensorielle et émotionnelle de l'habitant.

Ensuite, la relation de Le Corbusier à la tradition et à l'histoire. L'architecture de Le Corbusier ne résulte en aucun cas – c'est le grand malentendu qui a frappé la réception de son œuvre¹⁰ – d'une pensée de la *tabula rasa*, mais d'un certain nombre d'opérations sur des dispositifs de la tradition architecturale – savante mais aussi vernaculaire – qu'il a rencontrés, pour la plupart, en 1911, à l'occasion de son Voyage d'Orient. Consignés dans ses *Carnets d'Orient* sous la forme de croquis et commentaires, nombre d'entre eux seront publiés et longuement commentés dans *Vers une architecture*. Il s'agit d'exemples sélectionnés dans un but opérationnel : s'approprier leur capacité de produire des effets. Ainsi, par le biais d'un travail de transposition, Le Corbusier va arracher ces dispositifs – qui sont des cas particuliers et relèvent souvent de l'architecture locale – à leur lieu de production, pour les faire entrer, par des processus de projet, dans des configurations d'ordre universel¹¹. L'architecte fera usage de ce mode opératoire notamment dans la conception des Villas des années 1920, auxquelles Carpentier fait référence dans son texte.

Précisons que Carpentier ne pouvait pas connaître les *Carnets d'Orient*, non publiés du vivant de Le Corbusier¹². En revanche, il est certain qu'il connaissait les croquis publiés dans *Vers une architecture*, ainsi que les enseignements qui les accompagnent, l'article de 1932 reprenant quasi à l'identique, comme nous l'avons dit, les formulations de cet ouvrage. En tout cas, ni pour Le Corbusier,

leurs préjugés héroïques [ayant] seulement conservé, de leurs concepts premiers, [...] ces éléments capables de créer un style adapté aux nouvelles conditions de vie ». La pensée de l'écrivain reste en tout point proche de celle de l'architecte : comme ne cesse de le faire Jeanneret (Ozenfant et Jeanneret, 1924b ; 1924c), Carpentier désapprouve « les vantardises euclidiennes du cubisme » (Carpentier 1975 : 272).

10 Le titre de l'article de Brais Lamela Gómez – *Building from Scratch. Alejo Carpentier and Le Corbusier. Envision the New World* –, qui fait référence à l'idée de *tabula rasa*, est révélateur du malentendu qui plane autour de l'œuvre de Le Corbusier.

11 Sur la transposition de dispositifs de la tradition chez Le Corbusier : Maisian, 2013. Sur les techniques de projet mises au point par Le Corbusier à partir d'une relation spécifique au passé : Maisian, 2011a et 2011b ; Quetglas, 2009.

12 Nous ne pouvons pas connaître, par ailleurs, la teneur de leurs conversations, même si nous savons que les deux hommes se sont rencontrés (Segre, 2005).

ni pour Carpentier, la maison moderne conçue comme une machine n'est en contradiction avec l'attention portée aux exemples de l'architecture locale – et de l'architecture du passé¹³. Bien au contraire, la leçon que Carpentier tire de l'architecture de Le Corbusier, est celle-là même que l'on retrouve dans les œuvres de la tradition. L'écrivain en donne pour exemple la Grand-Place de Bruxelles, « mélange arbitraire de styles ». Et il explique : « malgré son manque de pureté, malgré la laideur de ces ensembles, l'aspect bariolé des façades, ces maisons *vivent*. Elles vivent parce que, en dépit de l'esthétique, elles ont su remplir un besoin, en répondant à l'esprit de leur époque, en se livrant à un sentiment collectif » (Carpentier, 1975 : 274). On remarque aisément que les qualités attribuées à la Grand-Place sont du même ordre que celles que l'écrivain met en exergue dans la vieille ville de La Havane (Carpentier, 1976 : 59-69).

En somme, si la Grand-Place « n'est pas un exemple à suivre, elle offre une grande leçon [...] analogue à celle que certains architectes modernes ont su nous offrir » (Carpentier, 1975 : 276). Certes, puisque telle est la leçon que Le Corbusier a tiré des exemples rencontrés dans son *Voyage d'Orient* et convoqués plus tard dans *Vers une Architecture*. Cette leçon, Carpentier la résume ainsi : « une esthétique régie par une volonté de simplification », ayant rendu possible une « architecture vivante » (Carpentier, 1975 : 276).

Que la proposition concerne l'esthétique – « pas de décoration [mais] de grands pignons sur lesquels la lumière même se charge de créer de volumes harmonieux, des angles clairs, des zones d'ombre » –, ou bien les usages – « une architecture qui propose des solutions à mille problèmes d'ordre pratique » –, l'écrivain ne fait pas référence à une notion de « machine » relevant de la logique industrielle, mais plutôt à celle qui se constitue à partir de la transposition de dispositifs du passé, et se donne pour objectif de produire des effets sur le récepteur. Précisons que cette conception du dispositif architectural n'est pas incompatible avec le *baroquisme*, bien au contraire, ce dernier ne relevant pas d'un style, mais plutôt d'une fonction produisant des effets à partir de la matière (Carpentier, 1976 : 16-17).

Il s'agit à présent de comprendre comment Carpentier s'empare de ces éléments en provenance de la culture architecturale, pour en faire des opérateurs de création dans ses textes. Prenons un exemple : parmi « les solutions à des problèmes d'ordre pratique », l'écrivain célèbre l'existence dans l'architecture de Le Corbusier, de « dispositifs permettant de réchauffer ou de *réfrigérer* la maison, en accord avec la température extérieure » (Carpentier, 1975 : 275). Le fait que l'écrivain souligne le mot « réfrigérer » montre son intérêt pour les problèmes liés aux conditions climatiques du milieu caribéen. Ainsi, dans *Tientos y diferencias*, recueil d'essais publié en 1964, il interroge l'architecture de La Havane à partir des commentaires de von Humboldt sur le *mauvais tracé* des rues :

13 Citons le cas de la célèbre *maison Citrohän*, exemple paradigmatique de la « machine à habiter », dont la conception est liée à trois référents : le prototype industriel, la cellule de moine dans la Chartreuse d'Éma [visitée lors des Voyages en Italie (1908), puis en Orient (1911)], et la maison traditionnelle flamande, exemple de l'architecture vernaculaire (Baines, 1997).

On se demande s'il n'y a pas, derrière ce « mauvais tracé », une grande sagesse, dictée par la nécessité primordiale – tropicale – de jouer à cache-cache avec le soleil, lui ravissant des surfaces, lui arrachant des ombres, fuyant les crépuscules torrides grâce à une multiplication astucieuse des *esquinas de fraile*, tellement appréciées de nos jours dans la vieille ville intramuros. Il y eut, par ailleurs, beaucoup de badigeonnage – safran, bleu de seiche, châtain clair, verts d'olive- jusqu'au début du siècle. A présent, ces badigeonnages sont restés dans les villages de province, et nous comprenons qu'ils étaient une forme de « brise-soleil », neutralisateur de réverbérations, comme l'ont été aussi, si longtemps, les *medios puntos* créoles aux cristaux polychromes¹⁴. (Carpentier, 76 : 58)

Badigeonnage des murs extérieurs, *medios puntos*, *esquinas de fraile*, autant d'astuces pour parer à l'excès de chaleur et de luminosité dont souffrent les Tropiques. Carpentier en fera l'inventaire et n'aura de cesse d'insister sur le fait que ces éléments, importés de l'architecture européenne, sont devenus, dans le processus de transposition, de véritables *dispositifs*.

La question devient alors : peut-on fabriquer du texte à partir de l'introduction de dispositifs qui relèvent d'une logique spatiale et produisent des effets sensoriels et des effets de pensée ? Je dirai que Carpentier, dans une sorte d'analogie avec la démarche corbuséenne de transposition – écho de la démarche traditionnelle de transposition dans l'architecture anonyme, comme celle de La Havane, par exemple –, explore les possibilités de l'espace en tant qu'opérateur de création.

Spatialiser le texte

Je voudrais montrer comment Carpentier s'attache à dépasser un travail *sur* l'espace – travail de représentation – pour lui substituer un travail *par* l'espace¹⁵. Pour cela, je m'arrêterai sur le troisième principe avancé par Michel Foucault dans sa conférence de 1967 sur les *hétérotopies*¹⁶ : « l'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles » (Foucault, 1984 : 48). On sait combien les mouvements d'avant-garde ont fait de ce type d'*hétérotopie* une notion fonctionnelle :

14 Les bâtiments d'angle sont appelés *esquina de fraile* lorsqu'ils sont dessinés de manière à chercher la situation la plus avantageuse selon les vents dominants et l'exposition la plus ombragée. Les *medios puntos* sont des fenêtres à l'italienne, composées d'une baie rectangulaire coiffée d'un arc en plein cintre garni de cristaux colorés. Le dispositif permet d'atténuer l'intensité solaire tout en créant une atmosphère particulière, à la manière des vitraux.

15 Pour la représentation de l'espace dans l'œuvre de Carpentier : Kraume, 2010. Selon Kraume, les analyses faites dans le cadre du *réel merveilleux* n'ont pas supposé une « étude approfondie de la représentation de l'espace en tant que tel ». Elle se propose donc d'analyser « la réalité de l'île » – dont l'Amiral Collomb avait construit « l'image littéraire », et dont Victor Hugo avait ébauché « le portrait », en établissant un parallèle entre les descriptions de l'espace insulaire fournies successivement par Colomb, Hugo et Carpentier et les stades de l'hétérotopie que Michel Foucault relève dans l'histoire de l'espace.

16 Michel Foucault prononce cette conférence, intitulée *Des espaces autres* en 1967, à l'adresse des architectes, au *Cercle d'études architecturales*. Elle sera reprise pour la première fois dans la revue d'architecture « AMC » en 1984.

fabriquer des *hétérotopies* a été l'un des mots d'ordre de leur programme (Avni, 1983) et l'un des moyens de rompre avec la représentation comme catégorie esthétique et mode de fabrication de l'œuvre d'art (Ozenfant et Jeanneret, 1999).

Or, si le dispositif, tel que nous l'avons défini, suppose la réactualisation d'un exemple antérieur dans un nouveau contexte, c'est l'acte même de fabriquer des dispositifs qui en fait des *hétérotopies*. La démarche surréaliste ne se limite pas à montrer la coexistence d'espaces ou d'objets incompatibles : elle met l'accent sur leur capacité à fonctionner ensemble, et par conséquent, sur la possibilité, pour l'artiste, de les mettre en situation de produire des effets. Regardons de près celle de Carpentier.

En premier lieu, l'écrivain va prélever des objets dans leur milieu d'origine, pour constituer des topologies qui prennent forme dans le texte à mesure que ces objets convoqués s'organisent. Que ce soit par leur disposition, leurs interrelations, ou bien par les situations que ces objets génèrent, des espaces en résultent qui rendent compte d'une réalité inquiétante parce qu'impossible à associer à des repères connus. Faute de mots, l'écrivain ne peut les nommer. Il procède alors par énumération, accumulant des données qui en dessinent les contours :

Là-bas, sur l'ancienne place Louis XVI, maintenant place de la Liberté, s'élevait la guillotine. Loin de son vrai milieu, loin de la place éclaboussée du sang d'un monarque, où elle avait joué son rôle dans une tragédie transcendante, cette machine échouée là – pas même terrible mais laide, pas même fatidique, mais triste et visqueuse – prenait quand elle fonctionnait l'aspect lamentable des théâtres où des comédiens ambulants, en tournée provinciale, essayent d'imiter le style des grands acteurs de la capitale. Devant le spectacle d'une exécution s'arrêtaient quelques pêcheurs portant des nasses ; trois ou quatre passants, à l'expression énigmatique, crachant de côté ; un enfant, un fabricant d'espadrilles, un marchand de calmars, avant de suivre leur chemin, sans se presser, une fois que le corps du condamné avait commencé à laisser échapper son sang comme du vin par le col d'une outre. (Carpentier, 1962 : 151)

Il s'agit donc d'espaces complexes, faits de morceaux hétéroclites arrachés à leurs contextes et se combinant de manière à créer un tableau qui prend sens dans son fonctionnement. Ce qui interpelle le lecteur, c'est la coexistence imprévue d'objets disparates qui génèrent des comportements inhabituels. On pourrait les dire *monstrueux*, car ils défient les lois de la bienséance ; *merveilleux*, car ils ne cessent de provoquer la surprise. On pourrait les dire polyphoniques, car ils recueillent, superposent et restituent, à travers plusieurs regards, plusieurs voix. Si la cohérence de l'espace, sa solidarité avec un référent, les convenances – qui informent cet espace en régissant le rapport des objets qui s'y trouvent –, sont démantelées, c'est le régime de la représentation qui s'écroule.

Bien que l'écrivain les donne à voir, la fonction de ces *hétérotopies* dans le texte n'est pas d'ordre descriptif : leur présence raconte des processus, qui sont ceux de leur fabrication et de leurs dérives :

La machine ne s'arrêtait plus de fonctionner sur la place de la Victoire, accélérant le rythme de ses coups. Et comme on était fort curieux d'assister aux exécutions, en une ville où tout le monde se connaissait de vue ou se fréquentait [...], la guillotine centralisa désormais la vie de la cité. La foule du marché se déplaça vers la belle place du port, avec ses comptoirs et ses fourneaux, ses étalages aux coins des rues, ses déballages au soleil, tandis qu'on entendait crier à tout moment, entre deux têtes hier respectées et adulées qui tombaient, les beignets et les piments, le corossol et le feuilleté, la pomme-cannelle et le pagre frais. Et comme cet endroit était propice aux affaires, il se transforma en une bourse provisoire de débris et de choses abandonnées par leurs maîtres, où l'on pouvait acheter aux enchères une grille, un oiseau mécanique ou un reste de vaisselle chinoise. On y échangeait des harnais contre des marmites, des cartes à jouer contre du bois de chauffage, des pendules de style contre des perles de la Marguerite. En un jour, l'étalage de légumes ou la vitrine du colporteur s'élevaient au rang de bazar [...], où voisinaient des batteries de cuisine, des saucières armoriées, des couverts en argent, des pièces de jeu d'échecs, des tentures et des miniatures. L'échafaud était devenu l'axe d'une banque, d'un forum, d'un encan perpétuel. Les exécutions n'interrompaient plus les marchandages, les disputes ni les discussions. (Carpentier, 1962 : 208)

Une collection d'objets et de situations incongrus, régis par les lois de la contiguïté et produisant des effets sociaux pour le moins déroutants :

Voici que le théâtre était arrivé dans la ville sans théâtre, et comme il fallait faire du théâtre, on prit les mesures opportunes... La plate-forme de la guillotine pouvant tenir lieu de scène excellente, la machine fut reléguée à une arrière-cour voisine, et resta au pouvoir des poules qui dormirent en haut de ses montants (Carpentier, 1962 : 274).

Effets sociaux qui viennent confirmer ce qui s'annonçait, depuis le début du roman, comme une méprise inéluctable :

À mesure que les navires s'éloignaient du continent, la révolution, qu'on laissait en arrière, se simplifiait dans les esprits désormais étrangers au tumulte des attroupements des rues, à la rhétorique des discours, aux batailles oratoires ; l'Événement, réduit à des schémas, se délestait de ses contradictions (Carpentier, 1962 : 162).

Ce passage témoigne d'un glissement. Car l'espace qui naît progressivement de l'avancée du navire fonctionne comme un échangeur permettant de basculer dans une nouvelle dimension, entraînant, et les hommes et leurs temporalités, dans une sorte de régression collective. Comme un écho inversé, Carpentier conçoit des espaces – en deçà du récit – qui sont les véritables vecteurs de la progression du texte. Car derrière l'avancée de l'action – ou, si l'on veut, sous l'accomplissement du destin des personnages –, il y a un autre dessein : celui d'arriver, par approches successives, à fabriquer des concepts pouvant – faute de pouvoir nommer – circonscrire et appréhender les puissances de l'altérité, qui sont le véritable enjeu du roman.

Carpentier ne construit pas une vision de l'altérité par le *récit* d'une rencontre et de ses projections. Il pratique l'altérité par l'acte même de fabriquer des concepts qui sont des dispositifs – machines à penser –, à la manière des machines à produire des effets qu'il a admirées dans l'architecture de Le Corbusier. Je propose d'en analyser quelques exemples.

Le texte comme machine à marcher

Dans la trame textuelle de Carpentier, il y a aussi les essais compilés sous le titre évocateur de *Tientos y diferencias*¹⁷. Ce sont des textes d'analyse qui accompagnent – qui étayent – son œuvre de fiction :

Au commencement était le bâtisseur, l'homme du plomb et du mortier [...] mais les maisons commencèrent à grandir, des maisons plus larges fermèrent le tracé des places, et la colonne – qui n'était plus le simple poteau des conquistadors – apparut dans la ville. Mais c'était une colonne intérieure, née avec grâce au sein de patios ombragés, garnis de végétation, où le tronc du palmier coexistait avec le fût dorique. Au début, dans des maisons au tracé solide [...], la colonne fut une question de raffinement intime destinée à supporter les arcades intérieures. [...] La colonne était un élément de décoration intérieure, luxe et ornement, avant ces jours du XIX^e siècle, où elle se jeta dans la rue et créa l'une des plus singulières constantes du style de La Havane : l'incroyable profusion de colonnes, dans une ville qui est un haut lieu de colonnes, forêt de colonnes, colonnade infinie, dernière ville à posséder une telle abondance de colonnes ; des colonnes qui, par ailleurs, ayant quitté les patios d'origine, ont tracé une histoire de la décadence de la colonne à travers les âges. [...] Ici, à La Havane, un piéton pouvait sortir de l'enceinte fortifiée du port et marcher jusqu'à l'extérieur de la ville en traversant le centre, en parcourant les anciennes chaussées [...] en suivant une

17 *Liens et différences*. Publié en 1964, ce recueil – qui contient l'essai repris en 1970 sous le titre de *La ciudad de las columnas*, et que j'analyse dans les pages qui suivent – n'a pas été traduit au français. La traduction des extraits ici présentés me revient.

seule colonnade, toujours renouvelée, dans laquelle tous les styles de la colonne sont représentés, conjugués ou mélangés à l'infini (Carpentier, 1976 : 60-61).

L'écrivain invite dans son texte le syncrétisme du monde. Mais il ne se contente pas de faire le récit d'une généalogie : par une succession de glissements, qui vont de l'expérience visuelle à la marche, de la marche à une écriture dictée par la scansion du corps, qui emporte avec elle le rythme des colonnes, leur succession, leur prolifération, il provoque des effets de lecture. Sous la pédagogie du discours, on décèle l'élan du marcheur, sa cadence, la qualité de son vécu. L'espace du texte ne décrit ni n'explique, il renouvelle un vécu. Échappant à un régime de représentation, cet espace devient un opérateur de création de concepts. Ainsi, la répétition du mot *colonne* dans le texte, trace lointaine de sa démultiplication dans la ville, déploie un espace où résonne une expérience corporelle. Et un concept se dessine : Carpentier parlera de *baroque* comme d'une spécificité américaine qu'il convient de distinguer de ce que l'on entend par style baroque :

Nos villes n'ont pas de style. Avec le temps, les défis aux styles existants sont devenus des styles. Non pas des styles sereins ou classiques par l'élargissement d'un style antérieur, mais par une nouvelle disposition d'éléments, de textures, de laideurs embellies par des voisinages fortuits, de frisages et métaphores, d'allusions des choses à « d'autres choses », qui sont, en somme, la source de tous les baroques connus (Carpentier, 1976 : 16).

Baroque est donc un concept forgé à partir d'une situation spatiale. De la même manière, le concept de *réel merveilleux*¹⁸, issu d'une impossible synthèse, ne peut être appréhendé que par le biais d'une mise en scène d'espaces *hétérotopiques*, et seulement formulé sous le mode de l'oxymore.

Le texte comme machine à regarder

On sait combien l'analyse des manières de regarder est chez Carpentier une voie privilégiée pour aborder la question de la spécificité culturelle des Amériques. Essais et romans font appel au regard d'un voyageur – réel ou fictif – pour révéler un écart irréductible entre la perception de l'étranger et celle du créole. Ainsi, le regard d'Alexander von Humboldt qui, en arrivant à La Havane

18 Il convient de distinguer le *réel merveilleux* d'un autre oxymore – *réalisme magique* – auquel il est souvent associé, bien qu'ils soient opposés l'un à l'autre. Le *réel merveilleux* désigne un phénomène qui existe bel et bien dans le réel, mais qui, de par son incompatibilité avec une pensée rationnelle, ne peut que provoquer l'étonnement. Le *réalisme magique*, au contraire, désigne une situation ne pouvant pas se produire dans le réel, et qui pourtant ne surprend aucunement les personnages qui y sont engagés. Sur le *réel merveilleux* dans l'œuvre de Carpentier (Rodríguez Monegal, 1971 ; González Echevarría, 1974 ; Ortiz, *Ibid.*).

par la mer, décrit avec exaltation les qualités du paysage, mais ajoute, dépité : « Ici, comme dans les plus anciennes de nos villes européennes, on ne réussit à corriger le mauvais tracé des rues qu'au prix d'une grande lenteur » (Carpentier, 1967 : 58).

Mais lorsque Esteban, personnage créole d'une fiction, contemple sa Havane natale depuis le bateau qui le ramène de Paris, il aperçoit la ville

[...] étrangement semblable, en cette heure emplie de réverbérations et d'ombres allongées, à un gigantesque lampadaire baroque, dont les verres rouges, orangés ou verts eussent coloré une confuse rocaille de balcons, d'arcades, de coupoles, de belvédères, de galeries à persiennes. (Carpentier, 1962 : 21-22)

Cherchant le miroir rassurant du connu, le regard de l'étranger ne peut opérer la fusion optique qui fait apparaître un *espace autre* (Foucault, 1984 : 47). De son côté, Esteban, qui retrouve son espace géographique d'origine après une absence prolongée, entrevoit, au-delà des éléments de l'architecture accessibles à tous, une image particulière. Il opère la synthèse qui permet la formation de cette image, et qui le transporte dans un espace de subjectivité partagée.

Cet espace résulte de l'éclatement d'un point de vue unique, serait-ce celui du personnage ou celui de l'écrivain. Il résulte aussi du brouillage de l'image de la ville que seul peut opérer celui qui en est sorti pour y retourner. Celui qui est l'habitant d'une confusion d'espaces, mais qui est aussi, à l'origine, l'habitué d'un espace hétéroclite, résultat d'un « processus de symbiose, d'amalgame [où] peu à peu, du bariolé, de l'entrelacé, des réalités distinctes emboîtées, ont émergé les constantes d'une enveloppe générale qui distingue La Havane des autres villes du continent » (Carpentier, 1976 : 59). Car lui seul sait se mouvoir dans un espace qui s'est affranchi de ses références comme l'espace de La Havane s'était affranchi de ses modèles urbains.

Le texte comme machine à traduire

Mais comment nommer cet *espace autre* ? Lorsqu'il est demandé à Esteban – parce que bilingue –, de traduire la Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen, il se heurte au fait que « l'espagnol de son époque se montrât si négligent à admettre les tournures concises et modernes du français » (Carpentier, 1962 : 217). Le seul fait de traduire révèle l'ampleur d'un décalage qui est ontologique. Chercher parmi les mots disponibles serait insuffisant : un signe remplace un autre et le sens est dévoyé. Il ne reste qu'à en inventer. Que la langue espagnole se soit dotée d'un terme spécifique pour désigner la Philosophie des Lumières – *Ilustracion* – montre l'effort déployé pour nommer avec pertinence. Ou alors, chercher des manières de dire, par extension, la teneur précise des choses :

Esteban était rempli d'étonnement quand il remarquait que le langage, en ces îles, avait dû utiliser l'agglutination, l'amalgame verbal et la métaphore, pour traduire l'ambiguïté formelle de choses qui participaient de plusieurs essences. De la même façon que certains arbres étaient appelés « acacia-bracelet », « ananas-porcelaine », « bois-côte » [...], de nombreuses créatures marines recevaient des noms qui, pour fixer une image, établissaient des confusions de mots, engendrant une zoologie fantaisiste de poissons-chiens, de poissons-bœufs. (Carpentier, 1962 : 242)

Tentatives toutes hautes en couleurs, proliférantes de particularismes mais ne permettant pas d'établir des codes partagés. Si l'appartenance de ce fragment de réel à l'univers du *monstrueux* (« l'ambiguïté formelle de choses qui participaient de plusieurs essences »), du *merveilleux* (suscitant « l'étonnement »), du syncrétisme (« l'amalgame verbal ») et de la transposition (« la métaphore ») ne laisse pas de doutes, il n'en reste pas moins que le traducteur est impuissant et devra se doter de stratégies plus adaptées.

L'une d'entre elles pourrait être de se situer en amont, à l'écoute de ce réel, et de faire appel à une perception brute, là où l'odorat croise la vue, et le toucher découpe un espace sonore :

Une délicieuse senteur de bois mouillés, de terre abandonnée aux humus et aux sèves, montait vers l'odorat universel [...] Le rapide obscurcissement de la lumière était accompagné par des coups secs sur les plus hauts branchages et tout à coup c'était la chute de gouttes froides qui trouvaient une résonance distincte sur chaque matière : accord de la liane et du bananier, diapason des membranes, son percutant des grosses feuilles. [...] Parfois Esteban était surpris dans ses voyages à travers le feuillage par quelque averse, et alors le jeune comparait dans sa mémoire auditive, la différence qu'il y avait entre les pluies des Tropiques et les bruines monotones du vieux monde. Ici, une puissante et vaste rumeur, sur un temps *maestoso*, aussi prolongé qu'un prélude de symphonie, annonçait au loin l'avance d'une tornade, tandis que les vautours teigneux volant bas en cercles de plus en plus serrés abandonnaient le paysage. (Carpentier, 1962 : 224-225)

La synesthésie à l'œuvre annonce des recompositions spatiales pouvant, seules, rendre compte du caractère irréductible d'un réel impossible à nommer.

Nommer le monde

Il serait vain de chercher des concepts dans l'étendue du roman. Ils n'y apparaissent pas. Ils y sont simplement *joués*, avant d'être expédiés hors-texte pour

être enfin nommés – mais ailleurs. En attendant, faute de mots, l'espace *hétérotopique* est une manière de nommer le monde.

Ainsi prend sens l'épigraphe du *Siècle des Lumières* : « Les mots ne tombent pas dans le vide ». Extrait du *Zohar*, commentaire ésotérique des textes sacrés des Israélites, cette citation instaure une incertitude. En effet, il est pour le moins surprenant de mettre en exergue, dans un roman qui traitera des avatars de la philosophie des Lumières, une proposition tirée d'une œuvre appartenant à une matrice de pensée antagoniste. Ce choix rappelle peut-être que le rationalisme sera toujours doublé de pensée magique dans l'univers de Carpentier. Par cette proposition – et cette opposition –, l'écrivain explicite sans ambiguïté son programme : il sera question, dans ce roman, de chercher des mots pour nommer ce qui ne peut encore l'être. Avant d'être un projet esthétique, *Le Siècle des Lumières* est un exercice de recherche, une enquête sur les mots, qui se donne l'espace comme moyen d'investigation.

Trouver une voix

Dès les années 1920, Carpentier s'attachait à définir ce qu'il appellera, trois décennies plus tard, la « sensibilité américaine » : « La tâche majeure du romancier américain d'aujourd'hui est d'inscrire la physionomie de ses villes dans la littérature universelle, oubliant le typique et les tableaux de mœurs. » (Carpentier 67 : 14)¹⁹. Rien d'étonnant à ce que cette sensibilité ne soit ni localiste ni régionaliste : l'écrivain reste proche de la pensée des avant-gardes qu'il avait côtoyées dans le Paris des années 1920. En effet, en 1949, en résonance avec les propos des peintres puristes – « C'est vraiment quelque chose de très rassurant que de s'apercevoir que nous commençons à pouvoir déterminer une langue plastique qui sera le moyen d'émotion le plus universel » (Ozenfant et Jeanneret, 1924a) – Carpentier écrira : « L'Amérique aura trouvé sa véritable voix lorsqu'elle aura établi une conscience de l'universalité de ses mythes » (Carpentier, 2004 : 41).

De manière à peine voilée, Carpentier dénonce une tendance qui travers les études culturelles et les productions artistiques en Amérique Latine depuis les premières descriptions de l'espace américain sous la plume des navigateurs européens. Ainsi, celles d'Antonio Pigafetta, qui accompagne l'expédition de Magellan, et dont Francisco Brugnoli propose une hypothèse de lecture :

[Les écrits de Pigafetta] constituent une chronique rigoureuse qui pourtant, ressemble à s'y méprendre à une aventure de l'imagination. Car ce que Pigafetta dit avoir vu, coïncide avec le bestiaire fantastique décrit par Pline dans son Histoire naturelle : l'imprévu se retrouve relativisé par la rencontre de ce que l'on s'attendait à voir. [De son côté] l'Amérique apprend très vite qu'elle ne peut frustrer ce regard, et s'efforcera, complaisante, de lui donner satisfaction, en

19 Ces propos font partie du premier chapitre de *Tientos y diferencias*, intitulé « Problemática de la actual novela latinoamericana », non traduit en français. La traduction de l'extrait est nôtre.

devenant cet exotique nécessaire. L'exotique n'est pas l'inconnu, c'est exactement le contraire. (Brugnoli, 1989 : 15)

La « sensibilité américaine » ne peut être « cet exotique nécessaire ». Elle suppose le renversement d'un mode de relation à l'autre qui, depuis le xv^e siècle – et parfois jusque dans les années 1980 –, a marqué les études sur et depuis l'Amérique Latine : celui qui consiste à voir – comme Antonio Pigafetta – ce que l'on s'attend à voir, et à nommer – comme Christophe Colomb – pour asseoir une possession (Todorov, 1982 : 39-40).

Il me semble que les efforts de Carpentier pour contribuer à trouver cette « véritable voix », consistent à démanteler les représentations pour leur substituer des *manières de faire* qui permettent d'opérer depuis l'espace sur le texte, puis, sur le réel. En systématisant cet exercice de transposition qui fabrique les dispositifs d'une culture, qu'ils soient spatiaux ou syntaxiques, l'écrivain aura constitué un réservoir de concepts qui deviendront opérationnels : véhiculant des contenus inédits, soulevant des problématiques, ils seront disponibles pour penser – pour pratiquer – l'altérité.

Julio Cortázar : une topologie de *simultanéité*

En 1956, Julio Cortázar publie un conte bref, *Continuité des parcs* (Cortázar, 1980 : 19-20). Il y met en scène un personnage lisant un roman. Dans ce roman, un homme sera assassiné. Au cours du récit, le personnage découvre – et nous, lecteurs, découvrons avec lui –, qu'il est lui-même le protagoniste du roman qu'il lit : il est cet homme, et cet homme va être assassiné. Assassinat qui aura lieu, en effet, pour clore le conte. D'où une question : si notre personnage va être assassiné, puisqu'en lisant il devient le personnage du roman qu'il lit, qu'advient-il de nous, qui lisons le récit de son devenir-personnage ?

Enfermé entre deux *diégèses*²⁰ – celle du lecteur que nous sommes et celle du roman qu'il lit – le personnage du conte est à la fois le personnage de notre fiction et celui de la sienne. Seul dans son bureau, indifférent au monde extérieur, paisiblement installé dans son fauteuil, il incarne le *lecteur passif* que l'auteur a en horreur et dont il accomplira, dans ce conte, l'assassinat symbolique. Par un artifice de la narration – le lecteur passif est projeté au cœur de l'action pour en devenir le protagoniste –, Cortázar annonce le programme qui va occuper des décennies de réflexion et d'écriture : « faire du lecteur un complice, un camarade de route » (Cortázar, 2001 : 507). Ce programme, il le formulera ainsi : « simultanéiser » le lecteur, « puisque la lecture abolira le temps du lecteur pour le transférer à celui de l'auteur » (Cortázar, 2001 : 507).

Continuité des parcs donne la clé de l'œuvre à venir : lire en étant lu²¹. Lire comme on glisse sur une surface de *Moebius* : notre espace-temps devient

20 Pour le concept de *diégèse* : Genette, 1972.

21 Sur la contamination des niveaux diégétiques dans les récits de Cortázar : Block de Behar, 1995 ; Sanjinés, 1994. Sur le conte cortazarien comme « somme de fractures » et pratique du

une fiction, qui en devient une autre, qui nous restituera notre espace-temps. Cortázar crée des *diégèses* perméables et trace entre elles des passerelles. Topologie impossible où chaque univers contient celui par lequel il est contenu, tout comme chaque livre de l'écrivain contient des bribes d'un autre qui le contient à son tour. Les *diégèses* se recomposent à l'infini en emportant le lecteur.

Sortir du texte

Cortázar s'emploie donc à aménager, dans le texte, des espaces au statut indécidable, pouvant attraper le lecteur pour le précipiter hors-texte, dans l'espace de la ville réelle par exemple, suscitant des expériences de lecture quasiment corporelles : « Il semblerait que le roman habituel gâche la recherche en limitant le lecteur à son domaine » écrit-il dans *Marelle*²², et il en déduit que le roman ne doit pas se jouer dans le texte mais à l'extérieur du texte (Cortázar, 1963 : 505).

Evoluant tout au long de son œuvre d'une création d'espaces d'ordre textuel à la conception d'un *livre-objet* (Cortázar, 2000 : 1359) truffé d'espaces matériels, non textuels, qui se déploient dans l'espace physique, Cortázar relèvera le défi de pratiquer l'écriture comme tentative de défaire les limites entre le texte et le monde. Mais comment construire des stratégies pour sortir du texte ? « On planifie les évasions, on les technologise, on les mesure au *Modulor* ou au Nombre de Nylon. » (Cortázar, 2001 : 485). Deux fois dans *Marelle* Cortázar fait allusion à Le Corbusier, la deuxième étant la célèbre proposition du chapitre 93 : « [...] un pont ne tient pas d'un seul côté, jamais Wright ou Le Corbusier ne feront de pont soutenu d'un seul côté [...] » (Cortázar, 2001 : 543). Nous ne saurons probablement jamais les raisons de cette formulation curieuse, ni Wright ni Le Corbusier n'ayant spécialement réfléchi à la conception de ponts. Combien et de quelle manière l'écrivain connaissait-il les projets de l'architecte, cela n'a pas été, à ma connaissance, documenté. Cependant, de nombreux procédés lient le travail de Cortázar à l'héritage du Purisme et de l'après-Purisme, très présent encore dans l'environnement culturel des années de création de *Marelle*. Trois d'entre eux méritent que l'on s'y arrête.

Objets trouvés

Premièrement, l'introduction dans le texte de corps étrangers. Beatriz Sarlo rappelle un programme annoncé par Cortázar : « placer des passages qui n'ont rien à voir avec l'action et que le lecteur lira ou non, par hasard, et compare

saut : Paredes, 1988.

22 Paru chez Gallimard en 1967 sous le titre *Marelle*, « Rayuela » est publié pour la première fois en 1963.

ces passages aux objets trouvés tant prisés des surréalistes » (Sarlo, 1985 : 949)²³. *Passages* ou bien objets trouvés au sens strict du terme, ils jouent un rôle analogue à celui que Le Corbusier attribue aux « objets à réaction poétique » qu'il intègre dans sa peinture à la fin des années 1920, à savoir, être « capables de déclencher le moment poétique »²⁴ (Le Corbusier, 1952-57 : 11) :

En flânant quai des Célestins je marche sur des feuilles mortes et si j'en ramasse une, si je la regarde bien, je la vois couverte d'une poussière d'or vieux avec, en dessous, des terres profondes comme le parfum de mousse qu'elle me colle aux doigts. Et c'est pourquoi j'emporte les feuilles mortes dans ma chambre et je les fixe sur mon abat-jour. Ossip arrive, reste deux heures et ne remarque rien. Etienne vient, l'autre jour et, le béret à la main : *Dis donc, c'est épatant ça*²⁵, et il soulève la lampe, étudie les feuilles, s'enthousiasme, Dürer, les nervures, etc.

Je me prends à penser à toutes les feuilles que je ne verrai pas, moi, le collectionneur de feuilles mortes, à tout ce qu'il y a dans l'air et que ne voient pas ces yeux, pauvres chauve-souris de romans, de cinémas et de fleurs séchées. Partout, il y a des lampes, il y a des feuilles que je ne verrai pas.

Et ainsi, *de feuille en aiguille*²⁶, je pense à ces états exceptionnels où, pour un instant, on devine les feuilles et les lampes invisibles, on les sent dans un air qui est hors de l'espace. C'est très simple, toute exaltation, ou toute dépression me pousse vers un état propice à

j'appellerai cela paravisions
c'est-à-dire (l'ennui c'est précisément de le dire)
une aptitude instantanée à sortir de moi-même pour m'appréhender
aussitôt du dehors, ou du dedans mais sur un autre plan,
comme si j'étais quelqu'un qui me regarde
(mieux encore – car en réalité je ne me vois pas : – comme quelqu'un
qui serait en train de me vivre) (Cortázar, 2001 : 516-517).

Devenu *objet trouvé*, l'objet trouvé au hasard de la flânerie – en l'occurrence une feuille morte – saute du plan du récit pour opérer sur la matérialité du texte. Il n'a pas pour seul effet de déclencher une réflexion suivie d'une sorte d'*état second* (Cortázar, 1983), mais aussi de perturber l'ordre typographique de la page, préambule aux exercices graphiques, puis volumétriques des œuvres qui suivront. *L'objet trouvé* fonctionne comme une machine : il produit des effets dans le récit, puis hors du récit, jusque dans le corps du texte.

23 Sur la vie des objets dans *Marelle* : Mora, consulté le 08/01/2017.

24 Les « objets à réaction poétique » inaugurent la période de l'après-Purisme : « Ces fragments d'éléments naturels, des bouts de pierre, des fossiles, des morceaux de bois, de ces choses martyrisées par les éléments, ramassés au bord de l'eau, du lac, de la mer [...] exprimant des lois physiques, l'usure, l'érosion, l'éclatement, etc., non seulement ont des qualités plastiques, mais aussi un extraordinaire potentiel poétique » écrit Le Corbusier (Pauly, 1987 : 276).

25 En français dans le texte.

26 *Ibid.*

Le lecteur-marcheur

Un deuxième procédé qui relie le travail de l'écrivain à la pensée de l'architecte, est l'idée obsédante de l'indispensable destruction du langage, à laquelle Cortázar fait sans cesse allusion : « il y a [dans *Marelle*] un effort désespéré pour éliminer les lieux communs, tout ce qui nous restait encore de notre mauvais héritage fin de siècle, il y a de continuelles allusions à la pourriture des adjectifs. C'est une sorte de tentative de nettoyage général avant un nouvel emploi » (Cortázar, 1984 : 152). Ces propos résonnent, un demi-siècle plus tard, avec les injonctions célèbres de *Vers une architecture* : « L'architecture étouffe dans les usages », « Les styles sont un mensonge » (Le Corbusier, 1995 : 67). On y reconnaît le programme des Avant-gardes : « Le cubisme a réalisé déjà en partie son dessein puriste de nettoyer la langue plastique des termes parasites, comme Mallarmé l'essaya pour la langue verbale » (Ozenfant, 1916). Mais le Purisme va plus loin : « *Purification du langage plastique*. Le triage des formes et des couleurs en vue de créer un clavier de moyens expressifs nécessaire et suffisant (économie, intensité), clavier à réactions bien définies. » (Ozenfant, Jeanneret : 1924d). Autrement dit, la purification du langage n'est pas un objectif en soi, elle vise la construction de procédés permettant d'opérer au-delà du tableau. A l'instar des peintres puristes, Cortázar ne fait pas seulement un travail *sur* le langage consistant à l'épurer ou le détourner : il fait un travail *par* le langage en créant des situations spatiales qui sont en-deçà du langage et vont au-delà du récit. Ainsi, la marche n'est pas un mot d'ordre ni une consigne d'action, elle est un effet de langage :

[*Marelle*] a présenté d'une autre façon les relations orales entre les personnages, leur a montré une certaine façon de dialoguer que je ne sais comment définir, car mes personnages agissent par leurs dialogues, ils bougent très peu, ils font très peu de chose. Tout ce qu'ils font ou vont faire apparaît à travers les dialogues qu'ils ont entre eux. (Cortázar, 1984 : 137)

Ce n'est pas pour imiter les personnages que le lecteur marche à son tour, mais parce qu'il subit l'effet du texte, et que celui-ci n'est plus signifiant mais kinaesthésique : il consiste à projeter le lecteur en dehors du récit, en provoquant une lecture qui est une expérience matérielle, corporelle de la ville.

Dans ses écrits et entretiens, Cortázar n'a cessé de problématiser ses déambulations dans Paris, la nuit, qu'il entend comme des *sorties* initiatiques. Aux aguets, dans un état de « distraction réceptive » – que j'appellerai de régression cénésthésique –, où « réflexions et sensations confondent leurs limites dans un même vécu » (Cortázar, 2010 : 106), l'écrivain s'ouvre à ce qui vient :

Ce fait de marcher la nuit, cet état ambulatoire, où à un moment donné on cesse d'appartenir au monde ordinaire, me situe par rapport à la ville dans une relation que les surréalistes appelaient

« privilégiée », c'est-à-dire qu'à ce moment-là se produit vraiment le passage, le pont, les signes, les découvertes [...] Tout ça crée une constellation mentale que je ne peux pas exprimer par des mots. [...] Il y a à Paris des lieux privilégiés, je pourrais vous citer le premier qui me vient à la mémoire : au Pont Neuf, à côté de la statue de Henri IV, il y a un réverbère [...] La nuit, quand il n'y a personne, ce lieu est pour moi un tableau de Paul Delvaux, il y a le sentiment de mystère des tableaux de Paul Delvaux, cette imminence d'une chose qui peut apparaître, qui vous met dans une situation qui n'a rien à voir avec les catégories et les événements ordinaires. (Cortázar, 1983)²⁷

Par-delà les débats qui animent les personnages et tiennent lieu d'action dans le roman, il y a une recherche soutenue : celle de saisir l'insaisissable qui ne vient à nous que dans la fréquentation assidue de certains espaces, dans certaines conditions. Expériences indicibles qui ne peuvent être restituées qu'en hébergeant dans le texte des espaces auxquels l'écrivain attribue la puissance de produire des effets analogues. Semé d'espaces qui sont autant d'invites à prendre l'espace de la rue, le livre devient un véritable dispositif. Il déclenche l'activité sensori-motrice d'un corps-lecteur en motivant des pratiques qui excèdent la littérature comme domaine et la lecture comme activité.

Ainsi, le réseau de personnages ne prend sens que par rapport à un réseau spatial qui est une collection de lieux précis dans la ville, établi au gré des déambulations du protagoniste. Ce réseau que l'écrivain convoque, et sur lequel il projette un système de significations, fascine mais ne fournit ni itinéraires ni mode d'emploi. Suscitant des pèlerinages parmi les lecteurs, il installe un *habitus*. Ceux qui l'empruntent constitueront, de manière consciente ou inconsciente, dans un phénomène *transsubjectif* (Kalinowski, consulté le 23/09/2017), une communauté de lecteurs-marcheurs. Parce qu'il entre en résonance avec un *horizon d'attente* (Jauss, 1978 : 54), le roman *Marelle* aura des effets sociaux considérables.

Subversion de la structure narrative

Marelle est par ailleurs une première tentative, dans l'œuvre de l'écrivain, de concevoir un roman comme une boîte à outils : coexistence de modes d'expression (récit, extraits d'œuvres littéraires, réflexions théoriques), subversion de l'ordre de présentation des événements (les chapitres peuvent – et doivent – être lus dans le désordre), interpénétration de *diégèses*, prolifération de renvois intertextuels, démultiplication du livre dans le livre, l'œuvre exige du lecteur l'exercice simultané de facultés diverses qui mobilisent autant de manières

27 Pour les réflexions de Cortázar sur l'expérience surréaliste : Cortázar, 1984.

de lire²⁸. Saisi dans les agencements textuels que lui-même compose, le lecteur devient un auteur du livre. C'est le *principe de simultanéité* : éjecté du rôle de *lecteur passif*, le lecteur va rejoindre l'auteur dans un espace-temps qui n'est autre que celui du texte. Par ses choix, chaque lecteur actualise un livre parmi les possibles avant d'actualiser un itinéraire dans les villes possibles²⁹. *Marelle* est un effort incessant pour réaliser le programme surréaliste :

Ce que je voudrais souligner avant tout, c'est qu'il n'y a jamais eu de plan, il n'y a jamais eu aucun plan établi. Et de ce fait, il s'est produit des choses aberrantes mais qui pour moi, au fond, ont été merveilleuses car elles étaient un peu le souvenir que je gardais d'un monde surréaliste où les hasards tranchent sur les lois habituelles, où le poète et l'écrivain obéissent à des principes qui ne sont pas ceux de la vie quotidienne. (Cortázar, 1984 : 143)

Livre-objet, livre-monde

Mais le recours à des stratégies spatiales dans – et par – le texte – interposition de corps étrangers qui organisent des « sorties », destruction du langage par la production d'effets hors-langage, subversion de la structure narrative –, ne suffit pas. Le projet de Cortázar ne peut trouver son accomplissement dans les formats traditionnels d'édition. Seul un travail sur la matérialité du livre permettra au programme, annoncé dans le chapitre 62 de *Marelle* et fil conducteur de la recherche de l'écrivain, de trouver sa réalisation.

En effet, dans 62. *Maquette à monter* (1968), l'écrivain s'attaque encore à la structure de l'œuvre en proposant au lecteur de supprimer toute causalité par l'exercice d'une libre combinatoire, permutant à sa guise l'ordre de chapitres ponctués de « transgressions à la convention littéraire » (Cortázar, 1971 : 9). Mais le format du livre, uniquement constitué de matériaux textuels, reste conventionnel.

C'est *Ultimo round*³⁰ (1969) qui parachève le programme : le projet littéraire de Cortázar va désormais se jouer au-delà du texte dans le livre, puis, au-delà du livre. L'écrivain raconte comment, fasciné par l'almanach – publication populaire qu'il avait connue dans son enfance, sorte de catalogue, en partie instructif en partie publicitaire, réunissant dans un même format courts récits, petites annonces, recettes de cuisine, dessins et photographies –, il se lance dans la création d'un nouveau type de livre qu'il appellera lui-même *livre-almanach*. Il

28 Cortázar va au-delà du récit construit comme une série d'univers enchâssés où personnages et lecteur ont une place fixe, et les *diégèses* des limites établies. A ce type de récit il oppose mobilité des acteurs et recomposition incessante des *diégèses*, la contamination étant le principe de construction d'un texte renouvelé à chaque lecture. Il ne s'agit pas non plus d'un livre-puzzle : le mode d'association des éléments textuels n'est pas unique ni décidé en amont par l'auteur.

29 Ce que Jauss notait comme un effet diffus de l'œuvre littéraire devient ici un exercice explicite et conscient : « La fonction sociale de la littérature ne se manifeste dans toute l'ampleur de ses possibilités authentiques que là où l'expérience littéraire du lecteur intervient dans l'horizon d'attente de sa vie quotidienne, oriente ou modifie sa vision du monde et par conséquent, réagit sur son comportement social. » (Jauss, 1978 : 80).

30 *Ultimo round* paraîtra chez Gallimard en 1980 sous le titre « *Le tour du jour en quatre-vingts mondes* ».

dit le construire sur le modèle de la *miscelanea*, publication très courante dans l'Espagne de la Renaissance, mélange de matériaux hétéroclites qui brasse des sources savantes et populaires sans établir entre elles de rapports hiérarchiques (Cortázar, 1983).

Cependant, installé à Paris en 1951, Cortázar devait très probablement connaître l'*Almanach surréaliste du demi-siècle*, paru en 1950 sous la direction d'André Breton. Et il n'est pas impossible qu'il ait aussi connu l'*Almanach d'Architecture Moderne* publié par Le Corbusier en 1926, bien plus proche de ses propres expériences. En effet, l'*Almanach surréaliste* est une œuvre collective, qui rassemble textes et graphiques de divers auteurs dans un format classique, proche de la logique du catalogue. L'*Almanach d'Architecture Moderne* va beaucoup plus loin dans le démantèlement des habitudes éditoriales du champ concerné – en l'occurrence, l'architecture³¹. En première page, comme dans les publications populaires, sont énumérés les matériaux présentés : « documents, théorie, pronostics, histoire, petites histoires, dates, propos standards, apologie et idéalisation du standard, organisation, industrialisation du bâtiment, 172 clichés ». Le Corbusier y fait coexister certains de ses anciens articles, des textes critiques écrits pour l'occasion, des croquis et photographies en provenance du Voyage d'Orient, des schémas explicatifs, des annonces publicitaires. Il y introduit par ailleurs une dimension autoréférentielle puisque, parmi la publicité, il y a celle de ses propres livres et de ses propres projets.

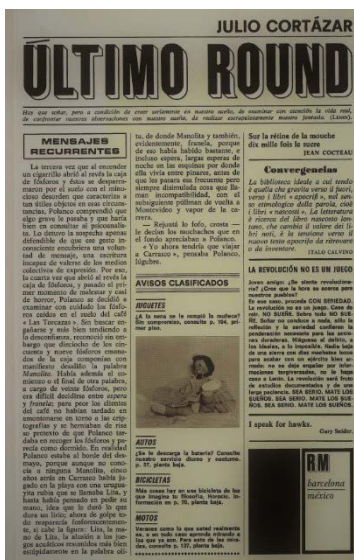
Mais surtout, l'*Almanach d'Architecture Moderne* ne se limite pas à présenter, dans un espace commun, un certain nombre d'éléments disparates au statut divers : il les fait fonctionner ensemble pour produire un effet à la manière d'un *dispositif*, configuration spatiale chère aux mouvements avant-gardistes dont nous avons dit qu'elle relevait de l'*hétérotopie*. Chaque élément a été soigneusement choisi et placé par l'architecte pour contribuer à construire une réponse aux attaques dont il avait été victime à l'occasion de la présentation du Pavillon de l'Esprit Nouveau dans l'exposition des Arts décoratifs de Paris, en 1925. L'ouverture du texte explicite l'intention, puis le principe de conception : « Ouvrage à bâtons rompus. Des idées connexes, ayant des contiguités » (Le Corbusier, 1926 : 5). La réponse prend sens dans la coexistence d'éléments divers.

Ultimo round semble reprendre le fil de cette expérience corbuséenne pour la porter plus loin. L'objectif n'est pas du même ordre mais le procédé relève de la même logique. On y trouvera, sur un même support, un *collage* de schémas, d'images, de graffitis, de coupures de presse, de citations et de textes relevant de typographies, de formats, de modes d'expression et de langues diverses. La poésie s'étale dans l'espace et côtoie l'essai, le manifeste, la chronique ou le conte fantastique. Dans un texte qui se réalise dans sa matérialité – « Not text, but tex-

31 Précisons qu'en 1925 il existe dans le domaine de l'architecture une tradition installée autour d'un type de publication non savante qui relève de la divulgation, le *catalogue*. Recueil destiné à diffuser auprès des constructeurs des modèles de bâtiment à usage courant, il connaît un succès considérable tout au long du XIX^e siècle. Si le catalogue reste un système ordonné d'exemples de même nature, il témoigne néanmoins d'une approche populaire de l'édition architecturale que l'on retrouvera plus tard dans la notion d'*almanach*. Le Corbusier joue de ce regard non académique dans un dessein de provocation. Pour la tradition du catalogue : Eleb, 1995 ; Eleb et Engrand, 2002.

ture » –, il s'agit de mettre en place un jeu de pistes – « some kind of correlated pattern in the game »³² – pour induire, par renvois graphiques successifs, des circuits de lecture. Les indications ne sont plus signifiantes mais topologiques. Plus de linéarité, plus de centre, mais des points de fuite multiples signalant autant de parcours hors-texte où la fiction rencontre le document, et la réflexion savante croise l'annonce publicitaire.

154



Ill. 1 : Ultimo round, Barcelona RM, 2010. Couverture.



Ill. 2 : Ultimo round, Barcelona RM, 2010. Quatrième de couverture.

Comme dans un échantillonnage qui par contiguïté – par métonymie – accueille et contient un dehors absent, l'espace dans le texte et l'espace du monde

32 Pas de texte, de la texture » ; « une sorte de modèle corrélé dans le jeu ». J. Cortázar cite ces vers du poème « Pale Fire », de V. Nabokov, pour expliquer la genèse de l'idée du livre-objet (Cortázar, 2010 : 107).

se confondent³³. L'espace du livre recompose dans un support hors-norme, un cabinet de curiosités des temps modernes. *Ultimo round* est un *livre-monde*, censé nous y transporter, ou bien l'amener au cœur de notre temps personnel – ce n'est pas un hasard si la première partie du livre est publiée sous le titre *Le tour du jour en quatre-vingt mondes* (Cortázar, 1980). Mais il nous parle d'un monde où les éléments ont été extirpés de leur contexte. Pour que le défi lancé au lecteur reste entier, chaque élément se désolidarise de son référent et tisse d'autres liens, établit des alliances contre nature, autant de passerelles jetées entre éléments exogènes. Les appartenances, les groupes, les classes sont délibérément brouillées pour mieux permettre d'entrevoir, à partir de la recombinaison de morceaux disparates, l'image qui ouvre à un *espace autre*. Le dessein de l'écrivain serait de forcer le moment où le *collage* disparaît pour que l'œuvre émerge.

Car si le principe est bien celui du *collage*, tant prisé par les surréalistes, le projet va bien au-delà, concevant un livre tridimensionnel qui est un véritable objet, un *livre-objet*. Par sa découpe particulière – une fente horizontale le traverse et en fait deux livres juxtaposés –, le livre permet une infinité de combinaisons différentes qui le démultiplient en autant de mises en page et de configurations volumétriques, au gré des choix du lecteur.



Ill. 3 : *Ultimo round*, Barcelona RM, 2010 : 46-47 ; 24-25.

33 C'est d'ailleurs l'un des caractères de l'*hétérotopie* selon Foucault : « [...] le jardin, c'est la plus petite parcelle du monde, et puis c'est la totalité du monde » (Foucault, 1984 : 48).



Ill. 4: *Ultimo round*, Barcelona RM, 2010 : 96-97 ; 34-35.



Ill. 5 : *Ultimo round*, Barcelona RM, 2010 : 60-61 ; 108-109.



Ill. 6 : *Ultimo round*, Barcelona RM, 2010 : 120-121 ; 70-71.

Ainsi, le *livre-monde* doublé d'un *livre-objet* étale ses possibles et sollicite du *lecteur-compagnon de route*, non seulement un travail de décodage de contenus, mais aussi de manipulation au sens physique du terme. Or, l'écrivain ne se contente pas de faire appel à une simple opération manuelle : par les circuits oculaires que la lecture exige, il prétend mobiliser des facultés d'association mentales et sensibles qui, dans un effort synesthésique, font entrer le récepteur dans une dimension autre. Car la lecture ramène à cet état cénesthésique tant recherché par les artistes du mouvement puriste : « Les sensations musculaires et circulatoires qui modifient notre état lorsque notre œil parcourt les lignes ou les formes, s'ajoutent les unes aux autres, et l'on peut dire qu'un tableau provoque d'abord une symphonie de sensations ; c'est la symphonie des associations provoquée par elles qui émeut notre cénesthésie et notre moi conscient » (Ozenfant et Jeanneret, 1924d).

Le programme de *Marelle* – « Il m'a semblé aussi qu'il y en avait une seconde [lecture], celle où le lecteur pouvait sauter, à partir de chapitres très en avant dans le temps, à d'autres qui étaient très en arrière dans le passé » (Cortázar, 1984 : 146) – se réalise en deçà du langage. Ce n'est pas le récit qui produit du sens, mais le lecteur qui se doit de le fabriquer en procédant par recompositions spatiales. Car à partir des fissures qui se creusent entre les éléments du livre, des « blocs de sensations et de bribes de pensée », « des répercussions à distance » (Cortázar, 2010 : 108) prennent d'assaut le lecteur. C'est dans un « sentiment de porosité virtuelle » (Cortázar, 2010 : 108), dans un état de « distraction réceptive » analogue à celui recherché au cours des déambulations dans la ville, qu'il sera en mesure de percevoir ce que l'écrivain appelle des « irrptions interstitielles » : espaces impossibles – *hétérotopiques* – qui sont autant de « ponts, de passages et de découvertes » (Cortázar, 1983).

L'espace dans les textes de Cortázar ne représente ni ne reproduit l'espace de la vie, il fabrique des espaces pour susciter des vies possibles. *Ultimo round* réalise ainsi un véritable projet topologique qui reprend à son compte les acquis de la *simultanéité* : par une série de transformations continues, le texte glisse et emporte le lecteur, dans une confusion d'espaces, au-delà du livre.

Parachever le projet moderne

L'analyse de ces quelques aspects du travail d'Alejo Carpentier et de Julio Cortázar a permis de révéler deux démarches différentes qui résonnent avec un projet commun. Toutes deux se construisent de manière analogue – en reprenant le fil des expériences des avant-gardes parisiennes – dans un objectif partagé, celui de dépasser la représentation comme catégorie esthétique. Elles ont ainsi contribué à tester les limites du projet des Avant-gardes, puisque la transposition de procédés, leur mise à l'épreuve dans de nouveaux contextes, permet d'en évaluer la portée. Habitant une altérité à l'œuvre, les deux écrivains ont porté le texte littéraire en deçà du récit et delà du livre.

Mais on pourrait remonter encore plus loin dans le temps pour trouver une résonance à la source même du projet moderne. Michel Foucault explique que « le vrai scandale de l'œuvre de Galilée [est] d'avoir constitué un espace infini, et infiniment ouvert [...] » (Foucault, 1984 : 46). Je dirai que Cervantès, son contemporain, accomplit la même révolution dans l'espace littéraire, par un ensemble d'opérations sur le texte que Carpentier énumère

un roman [*Don Quichotte*] où l'on parle du roman lui-même [...], un roman où l'on découvre que Don Quichotte avait lu La Galatée de Cervantès [...], un roman où d'autres romans s'emboîtent à l'intérieur du roman principal et où l'auteur n'hésite pas à nous distiller [...] des démonstrations n'ayant rien à voir avec l'action. C'est dans l'aspect insolite du roman de Cervantès que je vois prophétiquement inscrit l'avenir du roman en général. Le roman doit aller au-delà de la narration et du récit, c'est-à-dire, du roman lui-même. (Carpentier, 2003 : 274-275)

De cette conception du travail romanesque, Carpentier a tiré son programme : jouer de l'espace pour se projeter hors-texte. Pratiquer l'écriture comme une mise en abyme : s'appropriier l'espace du monde, mais pour y loger le livre. On pourrait dire que le programme de Cortázar est analogue, puisque son travail a consisté à aller « au-delà du roman » en portant l'interpénétration des *diégèses* – opération cervantine par excellence – jusqu'à ses propres limites : la disparition des cadres.

Œuvres citées

- AINSA, Fernando, « Las dos orillas de Julio Cortázar », *Revista Iberoamericana*, 84-85, 1973, p. 619-649.
- AVNI, Ora (consulté le 16/09/2017) : « Breton et l'idéologie machine à coudre-parapluie ». http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1983_num_51_3_2201.
- BAINES, Georges, « Du 'système Dom-Ino' au 'Type Citrohan' », *Le Corbusier et la Belgique*, Fondation Le Corbusier / CFC Editions, 1997, p. 47-61.
- BLOCK DE BEHAR, Lisa, « A read reader », *A Rethoric of Silence and Other Selected Writings*, New York, De Gruyter, 1995.
- BRETON, André, *Almanach surréaliste du demi-siècle*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1950.
- BRUGNOLI, Francisco, « Cirugia plástica », *Neue Gesellschaft für Bildende Kunst*, Berlin, 1989.
- CARPENTIER, Alejo, *Le Royaume de ce monde*, Paris, Gallimard, 1954.
- CARPENTIER, Alejo, *Le Siècle des Lumières* Paris, Gallimard, 1962.
- CARPENTIER, Alejo, « Reflexiones sobre la arquitectura moderna », *Crónicas*, TI, 1975, p. 271-277.
- CARPENTIER, Alejo, *Tientos y diferencias*, Buenos Aires, Calicanto, 1976.
- CARPENTIER, Alejo, *La ciudad de las columnas*, La Habana, Letras cubanas, 1982.
- CARPENTIER, Alejo, *Essais littéraires*, Paris, Gallimard, 2003.
- CARPENTIER, Alejo, *Tristán e Isolda en tierra firme*, La Habana, Letras cubanas, 2004.
- CARPENTIER, Alejo, *El siglo de las luces*, Barcelona, Seix Barral, 2007.
- CHIAMPI, Irlemar (consulté le 12/12/2017) : « Alejo Carpentier y el surrealismo ». <https://www.revis-tadelauniversidad.unam.mx/.../11338-16736-1-PB.pdf>.
- CORTÁZAR, Julio, 62. *Maquette à monter*, Paris, Gallimard, 1971.
- CORTÁZAR, Julio, *Marelle*, Paris, Gallimard, 1979.
- CORTÁZAR, Julio, *Le tour du jour en quatre-vingt mondes*, Paris, Gallimard, 1980.
- CORTÁZAR, Julio, *El perseguidor y otros relatos*, Barcelona, Bruguera, 1982.
- Cv, Julio, (consulté le 22/09/2017) : « Entretien avec Caparrós, Martín ». <https://www.taringa.net/posts/info/3397496/Julio-Cortázar-entrevistado-por-Martin-Caparrós.html>.
- CORTÁZAR, Julio, *Entretiens avec Omar Prego*, Paris, Gallimard, 1984.
- CORTÁZAR, Julio, *Rayuela. Edición crítica*, Madrid, Edusup, 1996.
- CORTÁZAR, Julio, *Cartas*, Madrid, Alfaguara, 2000.
- CORTÁZAR, Julio, *Rayuela*, Madrid, Punto de lectura, 2001.
- CORTÁZAR, Julio, *Ultimo round*, Barcelona, RM, 2010.
- CORTÁZAR, Julio, (consulté le 22/09/2017) : « Cortázar parle de la ville de Paris ». <https://youtu.be/JDfYGoBIsjA>
- DAVILA, María de Lourdes, *Desembarcos en el papel. La imagen en la literatura de Julio Cortázar*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2001.
- DAVILA, María de Lourdes, « Alguien se pierde en el laberinto cosmicomico de Fantomas, pero quién ? », *Revista Iberoamericana*, 123-134, 2008.
- DE MICHELI, Mario, *Le Avanguardia artictiche del novecento*, Milano, Feltrinelli, 1979.
- DEMURO, Eugenia, *Civilisation and Authenticity : the Search of Cultural Uniqueness in the Narrative Fiction of Alejo Carpentier and Julio Cortázar*, New York, Peter Lang, 1980.
- ELEB, Monique, *Architectures de la vie privée. 2 L'invention de l'habitation moderne. Paris 1880-1914*, Paris, AAM / Hazan, 1995.

- ELEB, Monique, ENGRAND, Lionel, « Tradition sur Catalogue. La laborieuse construction d'une image », *Architecture intérieure CREE*, 304, 2002.
- ELEB, Monique, ENGRAND, Lionel, « La machine et le bibelot », « *Savant, populaire* », *Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, Paris, 2004.
- FOUCAULT, Michel, « Des espaces autres », *AMC*, 5, 1984, p. 46-49.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto, « Isla a su vuelo fugitiva : Carpentier y el *Realismo Mágico* », *Revista Iberoamericana*, 86, 1974, p. 9-63.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
- KALINOWSKI, Isabelle (consulté le 23/09/2017) : « Hans-Robert Jauss et l'esthétique de la réception », *Revue germanique internationale*, 8, 1997, p. 151-172. <http://rgi.revues.org/649>
- KRAUME, Anne (consulté le 02/07/2018) : « 'Trois mondes intéressés dans la question' : Representaciones del espacio insular en Víctor Hugo y Alejo Carpentier ». <http://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/helix/article/view/7324>.
- LAMELA GOMEZ, Brais (consulté le 24/01/2017) : « Building from Scratch. Alejo Carpentier and Le Corbusier. Envision the New World ». <http://www.undergraduatelibrary.org/2017/literature/building-scratch-alejo-carpentier-and-le-corbusier-envision-new-world>.
- LANUZA, José Luis. (consulté le 20/09/2017) : « Cervantes en la Argentina ». https://cvc.cervantes.es/literatura/quijote_america/argentina/lanuza.htm.
- LE CORBUSIER, *Almanach d'Architecture Moderne*, Paris, Crès, 1926.
- LE CORBUSIER, *Œuvres Complètes*, Zürich, Girsberger, 1952-1957.
- LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, Paris, Flammarion, 1995.
- LE CORBUSIER, *Voyage d'Orient. Carnets*, Paris, Electa Architecture, 2002.
- MAISIAN, Jordana, « L'Hotel Paul Guillaume : tourner la page de l'éclectisme », *Massilia, Annuaire d'études corbusiennes, Fondation Le Corbusier*, Paris, Imbernon, 2011a, p. 30-49.
- MAISIAN, Jordana, « Le dispositif architectural comme *objet technique concret : modes d'existence, manières de faire*. L'art de la transposition à l'orée du xx^e siècle », Thèse de Doctorat, Université Paris-Est, 2011b.
- MAISIAN, Jordana, « L'art de la transposition ou comment poser un problème architectural ? », *L'invention d'un architecte. Le Voyage en Orient de Le Corbusier*, Paris, La Villette, 2013, p. 102-113.
- MORA, Andrés (consulté le 08/01/2017) : « Breton-Cortázar: vida de los objetos ». <http://www.scielo.org.co/pdf/hall/v12n24/v12n24a09.pdf>.
- ORTIZ, Maria Salvadora (consulté le 10/01/2017) : « La concepcion de lo *real maravilloso* en Alejo Carpentier : Una lectura de *El recurso del método* ». <https://doi.org/10.15517/rfl.v12i2.17126>.
- OZENFANT, Amédée, JEANNERET, Charles-Edouard, « Le cubisme, première époque (1908-1910) », *L'Esprit Nouveau*, 23, 1924a.
- OZENFANT, Amédée, JEANNERET, Charles-Edouard, « Le cubisme, deuxième époque (1912-1928) », *L'Esprit Nouveau*, 24, 1924b.
- OZENFANT, Amédée, JEANNERET, Charles-Edouard, « Vers le cristal », *L'Esprit Nouveau*, 25, 1924c.
- OZENFANT, Amédée, JEANNERET, Charles-Edouard, « Idées personnelles », *L'Esprit Nouveau*, 27, 1924d.
- OZENFANT, Amédée, JEANNERET, Charles-Edouard, *Après le cubisme*, Paris, Altamira, 1999.
- PAREDES, Alberto, *Abismos de papel : los cuentos de Julio Cortázar*, Mexico, UNAM, 1988.

- PAULY Danièle, « Objets à réaction poétique », *Le Corbusier, une encyclopédie*, Paris, Centre Pompidou, 1987.
- QUETGLAS, Josep, *Les heures claires. Proyecto y arquitectura en la Villa Savoye*, Massilia, Associació d'idees, 2009.
- RODRIGUEZ MONEGAL, Emir, « Lo Real y lo Mágico en *El Reino de Este Mundo* », *Revista Iberoamericana*, 76-77, 1971, p. 619-649.
- SARLO, Beatriz, « Releer *Rayuela* desde el *Cuaderno de Bitácora* », *Revista Iberoamericana*, 132-133, 1985, p. 939-952.
- SANJINÉS, José, *Paseos en el horizonte : Fronteras semióticas en los relatos de Julio Cortázar*, New York, Peter Lang, 1974.
- SCHWARTZ, Marcy, *Writing Paris : Urban Topographies of Desire in Contemporary Latin American Fiction*, State University of New York Press, 1999.
- SCHWARTZ, Marcy, « Writing against the City : Julio Cortázar's photographic take of India », *Photography and Writing in Latin America : Double exposures*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2006, p. 117-139.
- SEGRE, Roberto, « Le Corbusier y Alejo Carpentier, Simetrías y asimetrías especulares », *Massilia, Annuaire d'Etudes Corbuséennes*, Paris, Imbernon, 2005, p. 114-119.
- TODOROV, Tzvetan, *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- VÁSQUEZ, Carmen, *Robert Desnos et Cuba: un carrefour du monde*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- VÁSQUEZ, Carmen, *La représentation de l'espace hispano-américain : Los pasos perdidos de Alejo Carpentier et La Vorágine de José Eustasio Rivera*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2002, p. 29-41.
- VÁSQUEZ, Carmen, *Los primeros pasos: Alejo Carpentier y Los pasos perdidos*, Paris, Indigo et Université de Picardie Jules Verne, 2002, p. 213-223.
- VÁSQUEZ, Carmen (consulté le 12/09/2016) : « Alejo Carpentier en Paris (1928-1939) ». https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/coloquio_2006/coloquio_2006_15.pdf
- WAKEFIELDS, Steve, *Carpentier's Baroque Fiction. Returning Medusa's Gaze*, Woodbridge, Tamesis, 2004.

|

Constructions des espaces dans et par les textes

163

The City and the City... and the city: space and the politics of seeing in China Miéville's novel

Isabelle Boof-Vermesse
Université de Lille
isabelle.boof-vermesse@univ-lille.fr

RÉSUMÉ. Cet article propose une lecture de *The City and the City*, roman policier procédural de China Miéville, fondée sur le système de l'espace selon Henri Lefèbvre. Il avance que le roman mène une expérience littéraire qui permet aux catégories abstraites de *La Production de l'espace* d'être incarnées et actualisées. Le « dévoir¹ » qui rend possible la coexistence des deux cités fictionnelles et de leurs habitants dans le même espace parce qu'ils refusent de reconnaître la présence les uns des autres attire l'attention sur le caractère construit et arbitraire de la perception et démasque l'idéologie qui travaille à sa naturalisation. Grâce à la mise à nu de la « triplicité » de l'espace que seule la fiction spéculative peut accomplir, le lecteur, à la suite du détective, peut explorer l'espace conçu, l'espace perçu et l'espace vécu et faire l'expérience de leur entrelacs en tant qu'« abstractions concrètes » qui contrecarrent le réductionnisme de modélisations purement formelles.

MOTS-CLÉS : Miéville, Lefèbvre, Espace, Fiction spéculative, Détective

ABSTRACT. This article proposes a reading of China Miéville's police procedural *The City and the City* based on Henri Lefèbvre system of spatiality. It argues that the novel conducts a literary experiment that allows for the abstract categories of *The Production of Space* to be incarnated and actualized. The "unseeing" that makes it possible for the two fictional cities and their citizens to occupy simultaneously the same space as they refuse to acknowledge each other's presence calls attention to the constructed and arbitrary nature of perception and unmasks the work of ideology that naturalizes it. Thanks to the laying bare of the "triplicity" of space that only speculative fiction can accomplish, the reader, like the detective, can explore conceived space, perceived space and lived space and experience their intricate layering as "concrete abstractions" that prevent the reductionism of purely formal modelisations.

KEYWORDS: Miéville, Lefèbvre, Space, Speculative Fiction, Detective

1 La traduction est la mienne, le mot « dé-voir » permettant de jouer sur la notion d'obligation contenue dans « devoir ». La traductrice de la version française utilise le néologisme « éviser ».

The illusion of a transparent, “pure”, and neutral space – which, though philosophical in origin, has permeated Western culture – is being dispelled only very slowly. (Lefèbvre, 2002 : 337)²

Born with the rise of urbanization, and the new type of social and spatial relationships it entailed, detective fiction is inherently associated with cities – in fact, it can be regarded as a new form to account for a new spatial configuration. In “A Defence of Detective Stories” (1901), G. K. Chesterton eulogizes the form as the “Iliad” of the city:

The first essential value of the detective story lies in this, that it is the earliest and only form of popular literature in which is expressed some sense of the poetry of urban life. No one can have failed to notice that in these stories the hero or the investigator crosses London with something of the loneliness and liberty of a prince in a tale of elfland, that in the course of that incalculable journey, the casual omnibus assumes the primal colours of a fairy ship. The lights of the city begin to glow like innumerable goblin eyes, since they are the guardians of some secret, however crude, which the writer knows and the reader does not. Every twist of the road is like a finger pointing to it; every fantastic skyline of chimney-pots seems wildly and derisively signalling the meaning of the mystery. (Chesterton, 2004: n. pag.)

If detective fiction reveals the magic of urban space and turns it into a text whose surface hides depths that must be deciphered, its second spatial concern is with the location of the culprit, the criminal’s identity being in fact defined by his or her occupying a precise spatial position at a certain time, to the exclusion of the other suspects. The Lockean principle of identity which holds that two objects of the same nature which coexist simultaneously in the same space are one and the same³ comes with a twist in *The City and the City*, a detective story which toys with spatial impossibilities as two cities (and possibly a third one) coexist on the same ontological level, with bodies occupying simultaneously the same space. This spatial arrangement does away with the principle of identity, but this does not come at the cost of rationality – the material dimension of objects is replaced with their perceptual reality, which allows for an elegant if strenuous sidestepping of Lockean truth: presence is made culturally and poli-

2 his article proposes a Lefèbvrian reading of Miéville’s *The City and the City* based on *The Production of Space*.

3 “For we never finding, nor conceiving it possible, that two things of the same kind should exist in the same place at the same time, we rightly conclude, that, whatever exists anywhere at any time, excludes all of the same kind, and is there itself alone” (Locke).

tically invisible. This disregard for formal logic aligns the diegetic universe of the novel with a Lefèbvrian reading of dialectics : Henri Lefèbvre claims in *La Production de l'espace* that the thirst for logic is an attempt to avoid the dialectical (Lefèbvre, 2002: 338); in a former work, *Logique formelle et logique dialectique*, Lefèbvre had argued that in contrast to formal logic, which simply states that there are contradictions, dialectics tries to seize the movement that creates and breaks them (Lefèbvre, 1947: 222).

Henri Lefèbvre's spatial dialectics has been particularly influential in British and American departments of geography and urban studies.⁴ As opposed to many Marxian thinkers who deplore the waning of history that came with the "spatial turn" prophesized by Foucault in "Heterotopias" (Foucault, 1967), Lefèbvre emphasizes the transformational power of space. Not only the abstract locus of indiscriminate exchange of commodities of global capitalism, space for Lefèbvre is also marked by contradictions and concrete differences as they shape and result from social practices. He notes that literature accounts for the multiplicity of space as "described, included, projected, dreamed, speculated" (Lefèbvre, 1991: 15). To the geographical couple "space" and "place", Lefèbvre substitutes a system of three terms, "perceived space", "conceived space", "lived space" to highlight the triangulation of the interplay between the terms, their mutual and simultaneous influence, not to propose one as some kind of teleological synthesis of the other two. In the same vein, the title of the novel, *The City and the City*, is somewhat misleading: it suggests the narrative hinges on doubleness, while the quest actually turns out to be about a third space, a secret place the location and the ontological status of which are never clarified. Lefèbvre's framework is thus ideally suited to articulate the concern for concrete practices and folk mythology that is displayed in Miéville's exploration of multi-dimensional space.

Fuelled by the criminal investigation of a murder, *The City and the City* unfolds in the fictional space of some Balkanic city where two border states have located their respective capital, designated by two different names in two slightly different languages, Beszel and Ul Qoma. These two cities are populated by inhabitants who belong to either one or the other, the strict separation between the two being maintained by law and by culture. This division is first exerted through perception: locals must imperatively act as if the other party did not exist. They are taught from childhood to cultivate a truncated vision, more generally to ignore all the sensory information that could reach them from the other city and its counterpart inhabitants. Such selective perception takes a lot of training. This discipline of avoidance is called "to unsee", and any

4 Although he is absent from fellow Marxist Fredric Jameson's reading of postmodernism in relation to space, prominent urban theorists like David Harvey, Edward Soja or Mike Davis, who all inherit from Lefèbvre and his Marxian categories, have fuelled a general and ongoing debate on the relationship between the infrastructure and the superstructure, and they have included "representations" in their examination of space, something that Lefèbvre was the first to advocate. For a discussion of Lefèbvre's contemporary perception and influence in the Anglo-Saxon world and in Brazil, see Paquot and Younès, 2009 : 237- 239. For a discussion of Lefèbvre's prominence in US and British urbanism, see Merrifield. For a discussion of the relationship between Frederic Jameson's work and the spatial theory of Henri Lefèbvre, see Lungu.

trespassing of the perceptive border (“breaching”), is violently repressed by a parallel police force that transcends the political regimes (“Breach”), a brigade whose only mission consists in enforcing the perception borders, especially in “crosshatched” areas, spaces that are shared by the two nations. Intense institutional surveillance (“intrusive policing”, 367) is thus the necessary corollary to the injunction of not seeing placed on the individual citizen. Crucially for the investigation, “breaching” constitutes a more serious offence in legal terms than murder. The investigation of *The City and the City* thus seeks less to identify the culprit than it tries to establish whether the murderer breached in displacing the body, in which case Inspector Borlú who has been assigned the case would be discharged and Breach, whose jurisdiction extends over the two cities, would take over. In the course of his inquiry, the detective is forced to address an anterior past, hard-boiled like, and the murder case is combined with a historical investigation, as the victim, an American archeologist/folklorist (her alternating disciplinary affiliation encapsulating the shifting ontological nature of the object of her investigation) was researching a third city, invisible mythical Orciny, an ancient city hidden in the interstice between the former two. The noir logic of the form is duly accomplished with the anticlimactic ending, when Orciny evaporates to remain purely as a memory, however haunting.

Generally (and legitimately, as is evidenced by the summary above) read as a political parable, China Miéville’s *The City and the City* can also be approached literally. A tale that springs from the implications of territorial partition of a fractured city, like Berlin before the fall of the iron curtain or Jerusalem, this otherwise classic police procedural pushes to its cognitive limits the enforced dichotomy of space through the fantastic trope of literal metaphor.

As in *The Crying of Lot 49* by Thomas Pynchon, another allegorical detective fiction concerned with alternative spaces, it is visual perception itself that undergoes a specific fictional treatment to reveal its ideological underpinnings. The two Americas of Pynchon, one hidden within the other but at the same time visible for whoever chooses to remove their blinders, provide a blueprint for the embedded twin (“topol ganger”) cities of Miéville. In the two cases, the detective form, centered on the criminal investigation, with its acute attention to visual details and their spatial configuration (the magnifying glass of Sherlock Holmes springs to mind), comes as a challenge to deliberate non-perception.

At the same time, and this is where *The City and the City*’s riveting originality lies, the immaterial dimension of ideology⁵ is given an extremely concrete incarnation in the later novel: ideology, paradoxically, does not try to pass for the truth, since the artificiality of the division is never naturalized, but openly acknowledged as conventional, a construct.

Using Lefèbvre as a framework to read *The City and the City* by China Miéville, who is a Marxist political science theoretician in his own right, this

5 Although Lefèbvre claims that the term “ideology” is obsolete and unclear and should be replaced by “representation” (the addition of ideology and knowledge), I have chosen to use it here to avoid confusion with Lefèbvre’s double treatment of representation as coming from “above” (representation of space or conceived space) or from “under” (space of representation or lived space). For a discussion of ideology, see Lefèbvre, 2002: 54-56.

article will examine the strategy of cognitive estrangement that is fostered by the *novum*⁶ of the novel (what marks a brutal departure from the extradiegetic ordinary reality of the reader, here the practice of “unseeing” of the cities’ inhabitants) as a means to dissipate simultaneously the two spatial illusions diagnosed by Lefèbvre (Lefèbvre, 2002: 36-39) the illusion of transparency of space as a medium for mental design (“dessein”) to become urban design (“dessin”), and the illusion of opacity or realistic illusion, which posits space as a “substance” or natural material that resists the pressure of human action to shape it. To show that space itself is not an inert medium in which things happen but is being “produced”, *The City and the City* conducts a literary experiment that forces the reader to see what is invisible.

Ideology made visible

Jameson has shown how late capitalism uses architecture and urban planning to erase landmarks, to foster a vertiginous incapacity to see precise limits, a disorientation that precludes any cognitive mapping and thus self-location, self-definition, and agency (*Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*). Nothing of the sort in the universe of *The City and the City*. On the contrary, boundaries are emphatically present, national identity is strictly defined thanks to visible signifiers, down to colors one is allowed to wear, individuals know exactly (neurotically) where they are (where they stand). Here, if ideology makes some things unseen, it stages itself in coded manifestations, in an inverted image of its classic Marxist definition as invisible and delusive. Marx famously uses an optical metaphor, the camera obscura⁷, to account for its power of distortion:

If in all ideology men and their circumstances appear upside-down as in a *camera obscura*, this phenomenon arises just as much from their historical life-process as the inversion of objects on the retina does from their physical life-process. (Marx: I, A)

Commentators have generally emphasized the notion of illusion in connection with the camera obscura; regarded as a magnified eye, the optical device also lays bare the constant rectification that goes on in our brain to undo the upside down projection of objects on our retina. The fact that perception is also a discipline (that can be unlearned) is exposed in *The City and the City*:

The early years of a Besz (and presumably an Ul Qoman) child are intense learning of cues. We pick up styles of clothing, permissible

6 These categories have been established as the defining features of science-fiction by Darko Suvin (Suvin, 1979: 16-18).

7 Light is filtered by a pinhole and projected across a dark closed space to a white plane. The objects thus revealed are inverted and upside down.

colors, ways of walking and holding oneself, very fast. Before we are eight or so most of us could be trusted not to breach embarrassingly and illegally, though licence of course is granted children every moment they are in the street. (80)

170 | Citizens who have to go to the other city follow a sort of reverse training to help them negotiate the potentially traumatic experience of “unseeing all their familiar environs, where [they] lived the rest of our life, and seeing the buildings beside [them] that [they] had spent decades making sure not to notice” (161). Such apprenticeship is also undergone by outsiders to both cities to allow them to navigate the Beszel-Ul Qoma space; in the encyclopedic manner that is reminiscent of Swift’s Menippean satire, the narrator exhaustively examines all possibilities, including the etiquette to be followed by tourists: after they are taught the “rudiments of unseeing” (93), they are expected to respect rules that consist not so much in unseeing proper as in acting as if they emphatically did not see the neighbor city and its inhabitants, a paradoxical display of “restraint” (94). The explanation given by Inspector Borlú, an otherwise very subtle narrator, reproduces the unlikely (impossible) combination of behavioral constraints in the periphrastic, hard-to follow syntactic construction: “We, and the authorities of Ul Qoma, expected strict decorum, interacting with, and indeed obviously noticing, our crosshatched neighbouring city-state not at all” (93). It amounts to denying the obvious, an inverted form of acknowledgement that emphasizes the perilous status of negation: it can only come after the affirmation, which is taboo in the first place. In addition, the visitors’ outré indifference is meant for the locals to rest assured they will not have to react to possible breach. Again, it is the pretence of unseeing that is sought so that the authorities can pretend in turn there is no illegal “seeing” going on:

[A]s long as they do not point and coo (which is why except in rare exceptions no foreigners under eighteen are granted entry) everyone concerned can indulge the possibility that there is no breach. It is that restraint that the pre-visa training teaches, rather than a local’s rigorous unseeing, and most students have the nous to understand that. (94)

Common sense suggests that this masquerade is not sustainable if one is not born into it. When Borlú and his Ul Qoman colleague visit the archeological site where the victim worked with other international students, the chief guard candidly confesses that “there is breaching going on that we’re not able to stop. These little sods breach all the damn time” (225). Fortunately those infractions cannot be proven, since “even Breach cannot watch for breach all the time” (226).

Beyond the unmasking of space as construct, the digressions about those embedded performances also point to the unstable nature of what can hardly be called mystification, since it involves a degree of awareness from all the parties

involved, and the role of practice in creating it and enforcing it; the “benefit of the doubt” (94) that is granted blunderous outsiders is reversible, and the phrase must be taken literally: for all the parties involved, it is better not to know. The complex simulation practices do not obscure reality so much as they invert it and turn it around, like the negative of a photograph.

In contrast to the stress placed on the artificial nature of camera obscura, Mitchell remarks that Locke had used the same metaphor for opposite purposes, namely to emphasize its objective rendering of reality (Mitchell, 1986: 168) and liken it to the working of knowledge. Quoting Marx returning to the optical metaphor about commodity fetishism, and the magic dimension of commodities “whose qualities are perceptible and imperceptible by the senses” (Marx, 1842: I, 72), Mitchell concludes that the forms of commodities, like the ideas of ideology, are like images, they are “there and not there” (Mitchell, 1986: 189). *The City and the City*'s intradiegetic code breaks down the shimmering complexity of images as ideology; for a Besz citizen, an Ul Qoman body is there and not there, but there is no magic involved, nor is there some kind of fantastic oscillation, only the deliberate action that consists in refusing to acknowledge presence:

An elderly woman was walking slowly away from me in a shambling way. She turned her head and looked at me. I was struck by her motion, and I met her eyes. I wondered if she wanted to tell me something. In my glance I took in her clothes, her way of walking, of holding herself, and looking.

With a hard start, I realized she was not in GunterStrasz at all, and that I should not have seen her.

Immediately and flustered I looked away, and she did the same, with the same speed. I raised my head, towards an aircraft on its final descent. When after some seconds I looked back up, unnoticed the old woman steeping heavily away, I looked carefully instead of at her in her foreign street at the facades of the nearby and local GunterStrasz, that depressed zone. (14)

The detective catches himself “breaching”, looking at a potential informant across the boundary. Redirecting his gaze, he is forced to acknowledge the poverty of the “depressed zone”, as if the contradictions of unseeing make possible a critical investigation. Later, now a guest in Ul Qoma to assist in the investigation that has moved there, Borlú evokes the feat of driving in a traffic where half the vehicles have to be unseen and avoided at the same time, and comments on the economic situation with his Ul Qoman colleague:

When I was a kid first driving we had to get used to zooming past all these all bangers and stuff in Ul Qoma, donkey carts in some parts and what have you. That you unsaw, but you know... now later most of the unseens have been overtaking me. (233)

Low visibility is equated with the slower pace of the less prosperous area ; in the economy of seeing and not seeing, the direction of the gaze is not completely reversible between the two topolganer cities, even though Senior Detective Dhatt tries to comfort Borlú: “‘Things go up and down’, he said. ‘Ten years from now it’ll be your lot doing the overtaking again’” (233).

By also taking at face value, and not only allegorically, the spatial partition of the Beszel/Ul Qoma compromise, it is possible to explore space as “concrete abstraction”, a Marxian concept to designate objects (like commodities) that are at the same time the material realisation of human labor and the abstract condensation of social relations presiding over their production. Lefebvre does for space what Marx does for commodities: he shows that space shapes social actions as much as it is shaped by them.

Space as concrete abstraction

The word “geography” appears in the very first paragraph of the novel in reference to the crime scene, the yard between Soviet-era apartment blocks in a desolate crosshatched area: “This open ground between the buildings had once been sculpted. It pitched like a golf course – a child’s mimicking of geography. Maybe they had been going to wood it and put in a pond. There was a copse but the saplings were dead” (3). This “geography”, literally writing about the earth, is childlike, oversimplified, not only the parody of natural landscape that a golf course (evoked as a simile) is, but a twice-removed approximation of some long-lost Arcadia. The hole in the ground and the dead trees set the elegiac mood of the novel and provide the adequate background for the discovery of the corpse. They invite a reading that is at the same time literal and figurative – the peripheral neighborhood being at the same time a crosshatched place, shared by the two cities, and a de-industrialized area:

Lestov itself was already almost a suburb, six or so k out of the city centre, and we were south of that, over the Yovic Bridge on a bit of land between Bulky Sound and, nearly, the mouth where the river joined the sea. Technically an island, though so close and conjoined to the mainland by ruins of industry you would never think of it as such, Kordvenna was estates, warehouses, low-rent bodegas scribble-linked by endless graffiti. It was far enough from Beszel’s heart that it was easy to forget, unlike more inner-city slums. (11)

Because of the economic desertification, the area occupies a middle ground between civilization and wilderness: the narrator uses terms borrowed from natural geography to describe it, and the “endless graffiti” of urban decay are echoed in the earth by converging traces of paws indicating that the body has been partly “mauled” (5) by a pack of wolves. In jurisdictional terms, this is a

border area, which raises the issue of breach if the body had been moved across from Ul Qoma to Beszel.

As he rides the tram back to the center, the detective describes a crosshatched neighborhood, one of the many intersections between the two cities – Ul Qoma being the more affluent version of its counterpart, a recent development that is the result of an “economic antiphase” (54) driving traditional Eastern Ul Qoma towards modernity while more Western industrial Beszel was caught in economic depression. The only Besz surviving businesses in those areas are, ironically, antique shops (16), evidence of this communicating vessels logic.

Crosshatching is a phrase that conflates the map and the territory; contrary to Borges-inspired Baudrillardian simulation, however, the combination shifts towards material incarnation in Miéville's novel. Crosshatched sections call for discriminate seeing, “ignoring, unseeing, the shinier fronts of the elsewhere, the alter parts” (53), but it also involves other senses, voices being drowned in a carefully cultivated “aural fade” (54). Politically, crosshatched areas are also borders where undocumented aliens are sorted out:

Our borders were tight. Where the desperate newcomers hit crosshatched patches of shore the unwritten agreement was that they were in the city of whoever border patrol met them, and thus incarcerated them in the coastal camps, first. How crestfallen were those who, hunting the hope of Ul Qoma, landed in Besz. (69)

The configuration of this hybrid territory is complicated by expatriation: there is a “little Ul Qoma” in Beszel which is a legal imitation of the alien city; although “local”, this community toys with its counterpart, like a safety valve of otherness:

This is where pining Ul Qoman exiles come for their pastries, their sugar-fried peas, their incense. The scents of Beszel Ul Qomatown are a confusion. The instinct is to unsmell them, to think of them as drifts across the boundaries, as disrespectful as rain [...]. But those smells are in Beszel. (66)

Passage from one city to the other must go to the official border located in Copula Hall, which is not crosshatched properly speaking but an interstitial space “externally in both cities; internally, much of it is in both or neither” (72) – as they cross this border into the other city, the same space they occupied previously is seen differently : “the trickle of visitor-badge-wearing Besz emerging into the same physical space they may have walked an hour previously, [...] now look[ed] around in astonishment at the architecture of Ul Qoma it would have been breach to see before” (159). Accelerated training is a computer-based visual stimulation that alternatively highlights and dims visual landmarks belonging to the two cities (160): it transforms perception to provide a Besz citizen with

the sensorium of an Ul Qoman, fostering a sense of displacement in one's home country, in between the doubleness of the uncanny and the absence of trauma ("I held my breath. I was unseeing Beszel. I had forgotten what it was like; I had tried and failed to imagine it," 162; "the Besz buildings I couldn't help fail to completely unsee," 193) that is shared by the reader grappling with the syntax.

This state of affairs makes detective work, especially tailing a suspect, an arduous task; after a second student is murdered by a sniper shooting from Beszel as Borlú was trying to get her across the border, the latter chases the killer while still technically a visitor of Ul Qoma, which prevents him from seeing his hometown:

Ul Qomans I shoved out of the way; Besz tried to unsee me but had to scurry to get out of my path. I saw their startled looks. I moved faster than the killer. I kept my eyes not on him but looking at some spot of other in Ul Qoma that put him in my field of vision. I tracked him without focusing, just legally. (284)

For all these technicalities, the chase is delayed breach: walkers in each city stare respectively at the fugitive and his chaser: "this was not, could not be, a chase. It was only two accelerations" (285). When Borlú eventually shoots the killer, trespassing the border, he is taken away by Breach.

Lived space: embedded interstices

Topology and topography do not coincide in the diegetic universe of *The City and the City*: the same physical space is granted different properties when claimed by one city or the other. Patches whose status has not been resolved are "dissensi" (as opposed to crosshatched areas, which are shared by the two cities, dissensi belong to neither). The existence of this "third space" is what makes possible the assumption of a secret third city, called "Orciny".

After the aim of the investigation has shifted from the identity of the murderer to the modus operandi to establish if breach has been committed, it turns to motive, since the victim and her associates had allegedly proven the myth of Orciny to be based on fact. The investigation is conducted by Inspector Borlú in three different jurisdictions which are three different spaces embedded into each other: his hometown of Beszel, where the body is found, Ul Qoma, when it is discovered that although the body was dumped (without breaching) in Beszel, the crime was committed in the other city, and a third space occupied by Breach after he commits breaching while running after and killing the murderer. As Borlú occupies this third interstitial space, his status, his identity even, changes, and he becomes a member of the Breach brigade.

If conceived space, the result of design and power, is a planned abstraction made visible by the prohibition of "breaching" as enforced by Breach in *The City and the City*, and perceived space, the human environment of social practices,

is maintained by the discipline of unseeing and its various appropriations, the “performance” of the “grammar” of the former, the third term, lived space, only gradually emerges in a more fragmentary and elusive manner.

In keeping with a Lefèbvrian reading of lived space, although he does not quote him alongside the authorities like Walter Benjamin, Ernst Bloch or André Breton that he puts forward as his predecessors, Miéville argues in the introduction to the collection of articles on *Historical Marxism and Fantasy* that Marxism should also engage in critical analysis of the cultural terrain and lists the following items as susceptible of being considered in relation to fantasy: “surrealism, sex and sexuality, folk traditions, dream analysis, fantasies of everyday life and utopianism as well as the analysis of genre literature” (Miéville, 2002: 39). The complexity of the organization of material space in legal and social terms of *The City and the City* is challenged by “Orciny”, the third dimension that is exhibited intradiegetically in the novel as a *mise en abyme* of what literature is all about for Miéville, the creation of a “mental space redefining—or pretending to redefine—the impossible” (Miéville, 2002: 45). Within the geography of the Beszel /Ul Qoma entity, Orciny is first defined in vague terms as the third city: “It’s in the dissensi, disputed zones, places that Beszel thinks are Ul Qoma’s and Ul Qoma Beszel’s. When the old commune split, it didn’t split into two, it split into three. Orciny’s the secret city. It runs things” (61). The third term of what Lefèbvre called the “triplicity⁸” of space, Orciny is a space of representation, a legend forged by artists and popular culture:

As if the two crosshatched countries were insufficient, bards invented the third, the pretend-existing Orciny... A community of imaginary overlords, exiles perhaps, in most stories machinating and making things so, ruling with a subtle and absolute grip. Orciny was where the Illuminati lived. That sort of thing. Some decades previously there would have been no need for explanations—Orciny stories had been children’s standards, alongside the tribulations of “King Shavil and the Sea-Monster that Came to Harbour.” Harry Potter and Power Rangers are more popular now and few children know those older fables. (62)

People who not only believe in it but actively militate for its recognition as a fact – folklorists posing as archeologists – are assassinated. It seems this space is tolerated only if it remains in the dark recesses of the collective unconscious. Thus it is experienced through images:

Representational spaces embodying complex symbolisms, sometimes coded, sometimes not, liked to the clandestine or underground side of social life, as also to art (which may come eventually

8 Lefèbvre’s “triplicité” (49) is translated by “triad” (39), which unfortunately prevents the inevitable pun on “city” that can be afforded in French.

to be defined less as a code of space than as a code of representational spaces). (Lefèbvre, 2002: 33)

As inhabitants are submitted to the mapping that strictly delineates which areas are “total” Beszel or Ul Qoma or “crosshatched”, they also experience space in their imagination, as informed by fiction, history, myth, legend:

How could one not think of the stories we all grew on, that surely the Ul Qomans grew on too? Ul Qoman man and Besz maid, meeting in the middle of Copula Hall, returning to their homes to realize that they lived, gross-topically, next door to each other, spending their lives faithful and alone, rising at the same time, walking crosshatched streets close like a couple, each in their own city, never breaching, never quite touching, never speaking a word across the border. (161)

The folktale about the parallel lives of the lovers simultaneously enforces breach (as the cause for their separation and the point of the story) and appropriates the breach material to experiment with it, pushing limits to its limits: for if the lovers duly obey the letter of unseeing, they clearly transgress its spirit. As Lefèbvre has noted it, the space of representation does contribute to the production of space while transposing the codes of represented space. The folktale is the code of a code. The lovers’ perceived space (their practice of unseeing) is a performance of breach as conceived space (the realm of abstraction, of planning) for the children who are told the tale. It has the same function intradiegetically for the two lovers who incarnate breach. But their capacity to simultaneously put themselves in the place of the other dovetails with lived space (the realm of the imagination) which in *The City and the City* brushes against fictional space. In the same paragraph, Miéville nods at Palahniuk by quoting to a doubly fictional book, *Diary of an Insile*⁹, in reference to “insiles”, those who have escaped Breach’s punishment and live a secret life in the interstitial spaces, mainly dissensi, that exist between the cities. Like a spatial “protub”, the presence of an object or a part of the body which juts out from its city of origin to intersect with a forbidden zone, Palahniuk’s novel, unsurprisingly illegal reading material in the two cities, transgresses ontological boundaries by migrating from the extradiegetic level to be read in Beszel and Ul Qoma. Also puncturing the membrane between reality and fiction, Orciny’s status is close to that of the folktale for Besz and Ul Qomans who profess it does not exist. Outsiders, in contrast, address the possibility of its historical reality.

The victim of the first murder investigated by Borlù is an American student who had been intoxicated by *Between the City and the City*, a book that claims that Orciny is “a secret colony. A city between the cities, its inhabitants living in plain sight” (109) which has been around even prior to the Cleavage,

9 Miéville revises Palahniuk’s original title *Diary* (New York, Doubleday, 2003). Palahniuk’s novel features hidden rooms inserted in renovated homes by a job contractor.

the split between Beszel and Ul Qoma. Its author, an archeologist whose career was destroyed by the publication and who now works on the same Ul Qoman dig as she, is now dismissive of the book and declares his own hypothesis totally invalid (“I was a stoned young man with a neglectful supervisor and a taste for the arcane” 206) but he has eager followers in spite of his self-rebuttal. After a second victim, who also believed Orciny is real, is executed, and Borlú has killed her murderer, the investigation is displaced to a third place, precisely the place attributed to Orciny, and which is occupied by the members of the Breach brigade. It is a place without qualities: grey walls and furniture, vague clothes, expressionless faces, indeterminate gait that prevents Besz or Ul Qoman identification. It dawns on the reader that it is particularly fitting or ironic that Borlú is invited by Breach to continue his investigation of Orciny, since the two places (Orciny and Breach) occupy the same unacknowledged space (his mentor in Breach tells Borlú “no one knows if they’re seeing you or unseeing you. Don’t creep. You’re not in either; you’re in both,” 304) that is also a fantasized space, the “suture” (370) that brings together the edges¹⁰ of a wound; now trained to adjust to splitting spaces that are also “grosstopically” the same, the reader cannot help toying with the idea that the occult couple constituted by Orciny and Breach (“that nowhere-both”, 306, where one behaves like a “Schrödinger’s pedestrian”, 352) seems to shadow or duplicate the official couple composed of Beszel and Ul Qoma. If “Orciny” is myth, “Breach” admits that their role as a magnified Bogeyman figure essentially relies on the goodwill of the cities’ inhabitants, their cultural upholding of the value of unseeing (“we’re only the last ditch: it’s everyone in the cities who does most of the work,” 370). This becomes clear when final chapters of the novel show an insurrection taking place, ostentatiously led by “unifs”, factions in the two cities who refuse borders, but actually initiated, to cover their tracks, by the foreign company which has been stealing the archeological artifacts that the young folklorist thought she was returning to Orciny. The riot is short-lived and after “martial Breach” (328) has restored order, unifs fail to “mobilize populations deeply averse to their mission” (334-335). The coda describes authorities setting up a “Vigilant Neighbours” program, “neighbourliness referring both to the people next door (what were they doing?) and to the connected city (see how important borders are?)” (367) and Borlú becoming a detective for Breach.

Conclusion

Lefebvre keeps hammering the point that space is produced, in the respective action of conceived space, perceived space, and lived space on the other two, but he also insists that this fabrication is naturalized. The triad of *The City and*

10 In French the edges of the wound held together by the “thread” (“fil”, a term also used for narratives, as in English) of the suture are called the “lips” (“lèvres”): *The City and the City’s* concern for space organized with political, cultural, and narrative borders that separate and join the surface of actual territories suggests that this very operation also has to do with narrative secrets.

the City that belies its dualistic title reproduces a Lefèbvrian system of reciprocal fabrication and enforcement, but, somehow, replaces the Marxian emphasis on dissimulation (the work of ideology) by denudation or laying bare of devices¹¹: “unseeing” becoming literally a means to “see” the production of space.

Miéville’s fiction also goes beyond Lefèbvre’s critical modelisation by including its own productive work into the mix through self-reflexive allusions. The emphasis on folklore and legend that work their way into the investigation, as well as the influential role of academic (pseudo)science as an element of motivation testify to the central function of the imaginary, and of fiction as fabrication, in the production of space.

Although Lefèbvre, being concerned that space should not be approached in purely abstract or “ideal” terms, suggests that literature might not be the most adequate place to examine “socially ‘real’” spaces (Lefèbvre, 2002: 2), it is nevertheless in fiction that the constructing of space can simultaneously be accomplished and unmasked in a self-reflexive and critical way.

Cœuvres citées

- CHESTERTON, Gilbert Keith (last visited 30.10.2017): « A Defence of Detective Stories », *The Defendant*. http://www.gutenberg.org/files/12245/12245-h/12245-h.htm#A_DEFENCE_OF_DETECTIVE_STORIES.
- FOUCAULT, Michel (last visited 30.10.2017): « Des espaces autres », *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, 1984, 46-49. <http://destecceres.com/heterotopias.pdf>.
- LEFÈBVRE, Henri, *À la lumière du matérialisme dialectique, Tome 1 : Logique formelle, logique dialectique*, Paris, Éditions sociales, 1947.
- LEFÈBVRE, Henri, *La Production de l'espace*, Paris, Anthropos, 2002.
- LEFÈBVRE, Henri, *The Production of Space*, trad. Donald Nicholson-Smith, Oxford (UK), Cambridge (USA), Blackwell, 1991.
- JAMESON, Fredric, *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke UP, 1991.
- LOCKE, John (last visited 30.10.2017): « Of Identity and Diversity », *An Essay Concerning Human Understanding*. <http://www.gutenberg.org/cache/epub/10615/pg10615.html>.
- LUNGU, Adriana (last visited 30.10.2017): « Marx, Postmodernism, and Spatial Configurations in Jameson and Lefèbvre ». <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1327>
- MARX, Karl, ENGELS Friedrich (last visited 30.10.2017): « The Essence of the Materialist Conception of History. Social Being and Social Consciousness », *The German Ideology, Part I.A.* <https://www.marxists.org/archive/marx/works/1845/german-ideology/cho1a.htm>.
- MARX, Karl (last visited 30.10.2017): *Capital: A Critique of Political Economy*. <https://www.marxists.org/archive/marx/works/download/pdf/Capital-Volume-I.pdf>.
- MERRIFIELD, Andy, « Henri Lefèbvre: A Socialist in Space », in Mike Crang, Nigel Thrift (dir.), *Thinking Space*, London, Routledge, 2000, p. 167-83.

11 The phrase “laying bare of devices” which is borrowed from Russian Formalism (Tomashevski, 1965: 94) refers originally to literary technique that attracts attention to itself; it is applied by analogy to the work of culture.

MIÉVILLE, China (last visited 30.10.2017): *Historical Materialism*, 10, 4, Leiden, Koninklijke Brill, 2002, p. 39-49. <http://cmemll.wp.st-andrews.ac.uk/files/2016/02/Mi%C3%A9ville-Marxism-and-Fantasy-Literature.pdf>.

MIÉVILLE, China, *The City and the City*, London, Macmillan, Pan Books, 2009.

MITCHELL, W.J.T., *Iconology*, Chicago, The U of Chicago P, 1986.

PAQUOT, Thierry, YOUNÈS Chris, *Le Territoire des philosophes : Lieu et espace dans la pensée au XX^e siècle*, Paris, La Découverte, 2009.

SUVIN, Darko, *Metamorphoses of Science Fiction*, New Haven, Yale UP, 1979.

TOMASHEVSKI, Boris, « Thematics », in Lee T. LEMON, Marion J. REIS (dir.), *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, Lincoln, London, U of Nebraska P, 1965, p. 61-95.

« A country called Dissocia » : Anthony Neilson's Heterotopian Exploration of Madness

Diane Gagneret
ENS Lyon

RÉSUMÉ. *Le Monde Merveilleux de Dissocia* (2004) du dramaturge écossais Anthony Neilson illustre parfaitement la déclaration de Gilles Deleuze et Félix Guattari selon laquelle « écrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même des contrées à venir ». Chronique d'un basculement dans la folie, la pièce nous transporte avec son héroïne dans un univers souterrain imaginaire, explorant et exploitant ainsi les liens entre théâtralité et spatialité. Neilson combine et contraste l'espace extravagant du premier acte avec l'espace extrêmement austère d'un hôpital psychiatrique dans le second, passant alors de la dystopie à l'« hétérotopie » (Michel Foucault). Cet article se propose d'étudier les stratégies hétérotopiques mises en place par Neilson dans son approche novatrice de la folie comme de la dramaturgie même. Représenter la folie est un défi au théâtre ; la scène doit donc se faire espace de re-présentation et d'innovation.

MOTS-CLÉS : Folie, Hétérotopie, Théâtralité, Spatialité, Théâtre postdramatique

ABSTRACT. Anthony Neilson's *Wonderful World of Dissocia* (2004) is a striking illustration of Gilles Deleuze and Félix Guattari's contention that « writing has nothing to do with signifying. It has to do with surveying, mapping, even realms that are yet to come ». The play literalizes its heroine's descent into madness by transporting her as well as the audience to an imaginary underground country, thus exploring and exploiting the links between theatricality and spatiality. Neilson combines, and starkly contrasts an exuberant space explored in Act One with the extremely austere space of a mental hospital in Act Two, moving from dystopia to « heterotopia » (Michel Foucault). This paper aims to study Neilson's heterotopian strategies in his innovative approach to insanity as well as to theatre-making. Staging madness challenges the representational potential of theatre itself, and demands that the page and the stage be turned into a space for re-presentation and innovation.

KEYWORDS: Madness, Heterotopia, Theatricality, Spatiality, Postdramatic Theatre

Throughout his career, Anthony Neilson has been said to « go anywhere and do anything » he wants: critics refer to him as one of the most innovative and provocative Scottish theatre artists of his generation (Reid in Sierz, 2012: 137), « one of British theatre's hardcore extremists », « a serial offender », even « a natural-born maverick » (Cavendish, 2004). As a writer whose single commandment to his peers is « THOU SHALT NOT BORE » (Neilson, 2007), he keeps experimenting and consistently honours his commitment to entertainment and innovation, as exemplified by his 2004 play *The Wonderful World of Dissocia*. Although he was always « particularly interested in madness » (Galbraith in Sierz, 2012: 141), *Dissocia*, with its unprecedented focus on « people's internal workings, the inside of their heads », is the first of his texts to « tackl[e] madness head-on » (McClure, 2004: 690). According to Trish Reid, the new millennium and a play such as *Dissocia* mark a turning point in Neilson's career with the « rejection of the conventions of realist narrative in favour of a formally innovative engagement with the problem of representing subjective reality in the theatre » (Sierz, 2012: 141). The central experiment in the play is the creation of the eponymous « country called Dissocia » (Neilson, 2008 : 205-206), theatricalizing the internal workings of Lisa Jones, « a woman in her thirties » who, very much like a string on the guitar she's initially tuning, « snaps » (*Ibid.* : 199). Having purportedly lost an hour during an international journey, Lisa has also lost the balance in her life; to recover this lost hour, she is sent on a « curiuser and curiuser » quest, much like Alice's in Wonderland, through the colourful and absurdist world of *Dissocia*. As pointed out by Trish Reid

Dissocia is a country both terrible and funny, and it exists entirely in Lisa's head, as the audience discovers in the starkly contrasting second act which takes place inside a muffled white room where Lisa is being treated by the staff of a psychiatric unit for a dissociative disorder. (Reid, 2007: 488-489)

The play therefore literalizes its heroine's descent into madness by transporting her as well as the audience to an imaginary underground (wonder) land, emphasizing and capitalizing on the inherent relationship between theatricality and spatiality. In its devising of highly imaginative and potentially subversive spaces, *Dissocia* should be seen as a striking illustration of Deleuze and Guattari's contention that « writing has nothing to do with signifying. It has to do with surveying, mapping, even realms that are yet to come »¹. Neilson contrasts and combines the extravagant, both utopian and dystopian « realm » of *Dissocia* in Act One with the starkly austere space of a mental hospital in Act Two, one of the « heterotopias » defined by Foucault as sites both inside and

1 « Écrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même des contrées à venir » (Deleuze, Guattari, 1980 : 11). My translation.

outside society, offering a simultaneously mythic and real contestation of the space we live in².

This article argues that through his exploration of madness, Neilson turns the imaginary world of Dissocia and the play as a whole into a heterotopia, that is, a space for both critique and creation, allowing for other experiences and new modes of representation to emerge. The study will first dwell on the interplay between individual and collective insanity within the alternative space of Dissocia (which functions in turn as utopia, dystopia and heterotopia), before attempting to show that through its heterotopian exploration of madness, the play itself becomes a space for alternatives, calling for theatrical renovation and/or innovation.

Individual and collective insanity in the world of Dissocia

Automated Voice Thank you for calling the Dissocian Embassy. If you wish to report a conspiracy, please press 1. If you think everyone would be better off without you, please press 2. If you wish to correct a temporal disturbance, please press 3. If you wish to press 4, please press 5 (Neilson, 2008: 206).

The automated message Lisa hears when she first contacts Dissocia offers many clues as to the nature and functions of this so-called « wonderful world ». First of all, it is a place of madness: the name itself explicitly hints at a dissociative disorder³, thus echoing R.D. Laing's now proverbial description of « the divided self » of madness (Laing, 1990). In addition, options 1 and 2 are addressed to individuals with paranoid and suicidal tendencies or syndromes. However, Dissocia is the product of Lisa's individual mind: option 3 is truly specific to her case. Finally, it is a space of absurdist logic (« if you wish to press 4, please press 5 »), a land of comedy often playing on parody and satire.

Although a theatrical rendering of the inside of Lisa's head, an imaginary underworld of individual madness, Dissocia is also a reversed image of the world above (a world gone mad), a critique of collective insanity. Therefore this world in reverse, albeit a figment of a very rich imagination, simultaneously offers a heterotopian perspective on the real world.

A journey to the underworld

Much like one of its main inspirations, Lewis Carroll's Wonderland, « The Wonderful World of Dissocia » is an underground country, as the welcoming

2 « [C]es espaces différents, ces autres lieux, une espèce de contestation à la fois mythique et réelle de l'espace où nous vivons » (Foucault, 2004 : 15).

3 Furthermore, the country will be referred to later on as « the Divided States of Dissocia » (Neilson, 2008 : 220), a description which could also indicate that this « wonderful new world » parodies, to some extent, the United States of America.

song by its inhabitants makes clear : « No one *in the world above* will/ Love you like the people of/ This wonderful new world » (Neilson, 2008 : 222. My emphasis). The recurring use of the adjective « wonderful » is more than a linguistic echo to Wonderland; it lends this new world utopian features.

To reach Dissocia, Lisa must thus descend in an elevator (previously her flat). This journey to the underworld first of all literalizes the common phrase « descent into madness », and suggests an exploration of Lisa's subconscious, an opportunity for the playwright and his audience to probe the depths of a mind giving in to madness. The idea of going to the depths, seeing under the surface, is confirmed by Neilson's choice of terms in his « Notes » to Act One, when he mentions that by the end of the first part, « Lisa is totally *immersed* » (*Ibid.* : 197). Neilson insists that this process of immersion should be gradual for both Lisa and the audience: Act One is meant to « ease us into the world of Dissocia » (*Ibid.*: 197). What Neilson calls « subtly odd elements » are already present before Lisa reaches Dissocia: she is visited by a Swiss watchmaker who, we are told, « bears more than a passing resemblance to how we imagine Sigmund Freud » (*Ibid.*: 199) and is used to drinking one glass of urine a day. However, the space first reached by Lisa after the elevator ride is said to resemble « some kind of airport arrivals lounge » (*Ibid.* : 208), that is, a place of transition⁴ ; defamiliarisation escalates as we move further into Dissocia, reaching for instance « a musical field » – no longer merely a phrase but a full-fledged space where to each movement corresponds a specific sound.

In spite of a flurry of spatial descriptions throughout Act One, and the fact that Dissocia exhibits rich and varying landscapes, Neilson indicates in his « Notes » that « in Act One there is no scenery as such ». « Instead, the playing area is covered with domestic carpeting » (Neilson, 2008 : 196) ; domestic carpeting conjures up images of the home and, as Gaston Bachelard underlines in his *Poetics of Space*, the space of home gives us insight into the human mind. What he calls « topo-analysis » is precisely the use of domestic imagery to study the inner depths of our intimate selves⁵. Neilson does mention that this design concept is recommended to suggest that Act One is occurring in Lisa's « interior » (Neilson, 2008: 196). Dissocia is Lisa's refuge, which explains its many utopian or fantasy elements such as the musical field, various joyful songs or the friendship of a singing polar bear.

However this inner space, this mindscape of madness also comprises several dystopian aspects, underlining the darker dimensions usually associated to an underworld. Lisa's journey through the looking-glass is therefore not

4 In his well-known *Introduction to Supermodernity* (2009), Marc Augé includes airports in his list of « non-places », spaces characterised by mobility rather than fixity. In the wake of the « spatial turn » and Augé's work, the emerging field of border studies is currently reconceptualising the airport as a « borderscape » (Bocchi, Brambilla, Laine & Scott, 2015 : 20) – a liminal and therefore transitional space.

5 « Psychologie descriptive, psychologie des profondeurs, psychanalyse et phénoménologie pourraient, avec la maison, constituer ce corps de doctrines que nous désignons sous le nom de topo-analyse [...] et prendre la maison comme un instrument d'analyse pour l'âme humaine » (Bachelard, 1967 : 18-19).

just liberating or exhilarating, but also threatening, as Dissocia is not merely a reflection of her own madness, but the distorted image of a mad world.

A world gone mad

Just as madness is considered in the wake of Descartes and Foucault to be the dark side or the underside of reason, Dissocia is the dark underside of « the world above », a distorting mirror sending back a dystopian reflection. It is a world living under the menacing shadow of the Black Dog King – an extremely evocative title since « the black dog » is a recurring metaphor for depression, as highlighted by Roy Porter in his « brief history » of madness (Porter, 2002: 86). The exiled Queen of Dissocia, who turns out to be Lisa herself, does indeed appear to be running from a type of mental illness involving bouts of depression – exemplified in Act Two by Lisa's almost uninterrupted silence and utter dejection. As the austerity and blankness of the second act may epitomize and theatricalize a state of depression, the exuberance and overabundance of Act One transcribe the feverish throes of a manic episode. However, the Black Dog King also stands for a wider destructive force inherent in our society ; Dissocia as dystopia is one more realization of what Femi Obeyode, in his study of madness and theatre, identifies as « the idea that the mad individual is only symptomatic of a mad world, a visible reaction to that world » (Obeyode, 2012 : vii).

The title of the play may be taken literally in some instances, yet very ironically in many others: nothing seems less « wonderful » than a world where, as one of the Guards at the airport informs Lisa, « [t]here's always a war on » (Neilson, 2008: 211). This is a significant echo to Sarah Kane's *Blasted*, where the character of Cate makes the following comment: « [l]ooks like there's a war on » (Kane, 2001: 33). This hesitant remark is fully and definitively reasserted in *The Wonderful World of Dissocia*. The world is always on the brink of extreme violence, as both Kane and Neilson remind their audience, whether in a grim and apocalyptic or comical and absurdist mode. Neilson himself, often hailed a member – even a precursor – of in-yer-face theatre, has drawn parallels between his work and Kane's while underlining some of their differences:

I only feel like I'm writing something good if it's uncomfortable for me. The crux of the matter is : do we want to create things that are memorable ? I disagreed with the way Sarah Kane wrote, but we both felt a frustration that theatre was giving people a cerebral experience, rather than a visceral or emotional one (Cavendish).

Such plays, however « uncomfortable », are meant to engage and disturb the audience, and one « memorable » passage in *Dissocia*, still echoing *Blasted* in its choice of motif, is that of the bombing of the West territories. In a striking escalation of violence (also reminiscent of the plot of Kane's first play), Lisa is flying over Dissocia with Jane, a council worker who has just been raped in her place, and now sets about dropping bombs on lands occupied by the Black Dog King's

army. Although initially horrified, Lisa, once informed that these are « novelty bomb[s] » which « leav[e] a scorch mark in the shape of a cat » (Neilson, 2008 : 247-248), urges Jane on and delights in watching the bombs drop :

Lisa No, it's horrible – all the houses are burning, look – those are children down there !

Jane Yes, but look at that !

Lisa Oooh, you're right – it's a cat !

Jane Quite good, isn't it ?!

Lisa Have you got any other ones ? !

Jane I've got one shaped like a rhino ?

Lisa Oh, drop that one ! (Neilson, 2008 : 248)

The play's darkest comedy is an oblique dystopian indictment of some potential excesses of the world above, and the collective insanity which certain advances and behaviours might lead to ; since in its critical function it is not merely an underworld but sometimes a world in reverse, *Dissocia* may not only be a dystopian, but also a heterotopian space.

From dystopia to heterotopia

Michel Foucault defines heterotopias as

real places – places that do exist and that are formed in the very founding of society – which are something like counter-sites, a kind of effectively enacted utopia in which the real sites, all the other real sites that can be found within the culture, are simultaneously represented, contested, and inverted⁶.

He contrasts heterotopias with utopias, described as « sites with no real place [...] that have a general relation of direct or inverted analogy with the real space of society. They present society itself in a perfected form, or else society turned upside down, but in any case these utopias are fundamentally unreal spaces »⁷. *Dissocia*, as a « fundamentally unreal space », does not seem to qualify as a heterotopia, as opposed to the mental hospital depicted in Act Two whose style, as Neilson indicates in his « Notes », « should be as naturalistic as possible » (Neilson, 2008: 270). Psychiatric hospitals are paragons of what Foucault analyzes as heterotopias of deviation, where individuals whose behaviour is deviant in relation to the required norm are placed. However, the majority of

6 « [D]es lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés » (Foucault, 2004 : 15). My translation.

7 « Les utopies, ce sont les emplacements sans lieu réel. Ce sont les emplacements qui entretiennent avec l'espace réel de la société un rapport général d'analogie directe ou inversée. C'est la société elle-même perfectionnée ou c'est l'envers de la société, mais de toute façon, ces utopies sont des espaces qui sont fondamentalement essentiellement irréels » (*Ibid.* : 14-15).

Neilson's strategies for « representing, contesting, and inverting » society's real sites seem to be deployed in Act One, making Dissocia a heterotopian (albeit imaginary) space.

For instance, the initial depiction of the mock airport arrivals lounge and the events unfolding there undoubtedly represent, invert and contest encounters and procedures of « real [airport] sites ». What the audience witnesses is a parody of airport customs procedures, playing on both mimicry and inversion. The guards conducting Lisa's interview embody such dynamics of reversal:

Guard 2 We can't trust anyone. Not even a stranger like you. [...]
Such is the lot... of an insecurity guard.

Pause.

Lisa An *insecurity* guard?

Guard 2 Yes?

Lisa Do you mean a security guard?

The Guards look at each other.

Guard 2 What would be the point in that?

Guard 1 No, I mean, if it's secure –

Guard 2 – why would you have to guard it? ! (Neilson, 2008: 212)

These insecurity guards follow a recognizable script in their questions to Lisa, but they associate standard or conventional phrasings with highly unconventional topics: « Has anybody other than yourself worn this dress today? » (*Ibid.*: 215). Such substitutions comically hint at the absurdities – the insanities – of certain administrative and security procedures. The list of forbidden items to carry is equally puzzling, including pants with clouds or rabbits on them, and feathers:

Guard 1 Ah well, you see, a feather can be used to tickle a pilot's arse with –

Guard 2 Causing him to crash!

Lisa I'm not getting on a plane.

Guard 1 But that's exactly what a pilot-tickler would say, isn't it?

Guard 2 Can't take any chances. (*Ibid.*: 213)

Once again, parody turns into blatant satire as references to the war on terror and the underlying paranoia are clear. By both representing and inverting gestures, expressions and procedures of « real sites » in the world of Dissocia, Neilson designs a quintessentially heterotopian space, producing what Foucault himself calls « a sort of simultaneously mythic and real contestation of the space in which we live ». I would argue that if Foucault's rich concept of heterotopia is to be extended and applied to literature and theatre (the essence of which is indeed to create « other spaces »), the very definition of heterotopias should on occasion be broadened to include specific imaginary spaces, such as the « wonderful world » designed by Neilson.

Dissocia, as a heterotopia, not only offers the audience unique insight into the experience of madness and reveals the underlying insanity of the real world; it also encourages a reconsideration of individual and collective experience, and calls for renovation on the specific space of the stage. Indeed, Neilson's Dissocia « experiment » foregrounds the theatre itself as a heterotopia, and turns the play into a space where critique breeds (re)creation.

The heterotopian stage

Barnaby Power, who played the watch-mender Victor Hesse in the 2007 production of *Dissocia* by the National Theatre of Scotland, stresses that the play is « as much to do with theatre as it is to do with mental illness » (Reid, 2007 : 498). It seems that Neilson's exploration of madness encourages him to develop new ways of writing and staging⁸, and make the stage itself a heterotopia not merely of deviation, but of creation also. After all, Foucault's description of these « real places [...] that are formed in the very founding of society », these « counter-sites [...] in which the real sites [...] are simultaneously represented, contested and inverted » perfectly applies to the theatre. Is theatre not « a kind of effectively enacted utopia », a heterotopia *par excellence*?

As Trish Reid puts forward, « Neilson is more interested in show-making than playwriting and it is perhaps not surprising that both he and his actors choose metaphors drawn from the visual and spatial arts to describe his process » (McClure, 2007: 498). As a playwright and director, or perhaps a director and playwright, Neilson capitalizes on the spatiality of theatre, making *Dissocia* a space for alternatives both on page and on stage.

Superimposing spaces

One function of heterotopias which is central to theatre-making in general, and *The Wonderful World of Dissocia* in particular, is the superimposition of different spaces, as Foucault explains, significantly choosing the theatre as his first example : « The heterotopia is capable of juxtaposing in a single real place several spaces, several sites that are in themselves incompatible. Thus it is that the theatre brings onto the rectangle of the stage, one after the other, a whole series of places that are foreign to one another »⁹. The play's starkly binary structure foregrounds the « incompatibility » between the world of *Dissocia* and

8 According to Brian McClure, Neilson's choice of staging madness not from the medical perspective, but « through the eyes of a bewildered (manically psychotic) patient », « reaps intriguing, dramatic rewards » and « allows Neilson the freedom to explore his originality » (McClure, 2004 : 690).

9 We are quoting from Jay Miskowicz's translation (available on line, <<http://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf>>) of the article by Michel Foucault entitled « Des espaces autres » [« Of Other Spaces »] (1967) : « L'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles. C'est ainsi que le théâtre fait succéder sur le rectangle de la scène toute une série de lieux qui sont étrangers les uns aux autres [...] » (Foucault, 2004 : 17).

that of a mental hospital. As immediately specified in Neilson's « Notes » to the second act, « [t]he whole point of Act Two is that it is the polar opposite of Act One » (Neilson, 2008: 270) and the set will enhance the disparity: « [t] here should be no overt colour used in set design, costume or lighting » (*Ibid.*) whereas « the emphasis in the first act is on colour, imagination and variety in all departments » (*Ibid.*: 197). Whereas the acting was « stylised » in Act One, it will be « as naturalistic as possible » (*Ibid.* : 270) in Act Two ; this return to more conventional ways of staging and acting is inscribed in the text by the return to a division into scenes in Act Two, as opposed to Act One where « the play [moves] in the same way the mind does, through association » (Neilson in Cavendish, 2004). The mad world of Dissocia indeed moves through association, « renounc[ing] formal logic or conventional readability » (Reid, 2007: 496) and freely superimposing different spaces, either literal (the airport lounge, the musical field, the hot-dog stand) or intertextual: as important hypotexts, Oz and Wonderland are two of many layers in the Dissocian palimpsest¹⁰, a crossing between various spaces as well as genres.

Critics have frequently dwelled on the radical discrepancy between the two heterotopias presented in the play: while Michael Billington mentions « two starkly polarised sections » (Billington, 2007), Trish Reid contends that « the play's overall effect is substantially dependent on a collision between two extreme types of signifying practice » (Reid, 2007: 490), « a kind of dialectic of semiotic surplus and famine » (*Ibid.*: 496). Although Dissocia and the real world are undeniably in opposition, they are also in ap-position, superimposed, as made obvious by Neilson's directions as regards sound design for the play:

The sound designer has two tasks in Act One : firstly, to help create the 'scenery' of Dissocia itself ; secondly, to hint at what is actually happening in the real world. [...] A basic example is the « elevator » scene – while Lisa perceives herself to be in a lift, the sound (and the actors' movements) suggest that she is actually in an underground train. (Neilson, 2008 : 197)

It is also mentioned that the other elevator passengers « look like fairly regular commuters » (*Ibid.*: 206). The soundscape of the real world seeps into the background of Dissocia, just as Dissocia comes back to haunt the real world in the last scene of Act Two with the return of lights, music and the figure of the polar bear:

10 As Michael Billington underlines, « Dissocia turns out to be a carnival-esque amalgam of Lewis Carroll, Roald Dahl, NF Simpson and the Goons » (Billington, 2007). Trish Reid notes that « the reviewers spent a lot of time cross-referencing the characters and events of Dissocia with other widely known popular texts, especially the film versions of: *Alice in Wonderland* (1966) ; *Chitty Chitty Bang Bang* (1968); *The Wizard of Oz* (1939) ; *Charlie and the Chocolate Factory* (2005) and even *Star Wars* (1977) ». As she further states, however, « this is partly to miss the point, which is that the overabundance and accumulation of signs are the dominant stylistic feature in Dissocia's first act » (Reid, 2007 : 496).

Night. Lisa is asleep. She looks at peace. In her arms she holds a small polar bear.

We hear music at last.

Coloured lights play on her face, swirling around her head.

Dissocia still exists, caged within her head.

There is little doubt that she will return to her kingdom. (Neilson, 2008: 285)

At the close of the play, the audience is once again immersed in Lisa's dream, looking beyond representations of the external world to see « within her head ». Neilson designed the play so as to make us look at mental illness in a more subjective way than we are used to, which required producing something in free form through a specific, alternative technique of « show-making » and « play-writing » – a truly heterotopian practice.

From stage to page: alternative theatre-making

As early as 1995, Neilson identified a significant evolution in his theatre-making practice, leading to more interaction and improvisation:

I can no longer draw a distinction between the writing and the direction of a piece, and I am trying to explore the areas where the text ends and the lighting and the sound begins [...]. I've always liked the ephemerality of the theatre, and I enjoy being flexible and more interactive, adding sections to be improvised and leaving more space for the actors and the audience (Sierz, 2012: 210).

In his extensive « Notes » to Act Two of *Dissocia*, he therefore writes that « much of the dialogue in this act – especially in the first scenes – is little more than sound effect, and the actors should be encouraged to improvise these scenes, using the dialogue as a guideline only, in order to achieve the maximum realism » (Neilson, 2008: 270). Vicky Angelacki discloses « a well-known fact about Neilson's work process, namely that he allows the text to be re-morphed through rehearsals » (Aragay & Monforte, 2014: 136). If such practices are far from unheard of in contemporary British theatre, Neilson seems particularly radical and relentless in his adoption of them¹¹. By his own admission, the thematic and formal demands of *Dissocia* – the considerable challenge of stag-

11 In a recent interview with Trish Reid, Anthony Neilson acknowledges the influence of playwrights such as Caryl Churchill, whose innovative approach to theatre-making is « a great inspiration » (Reid, 2017: 149). In his close examination of Neilson's work process, Gary Cassidy underlines that although he is not the only playwright of his generation to use such methods, his approach nevertheless yields singular results: « Neilson's process is marked by arbitrariness, uncertainty and, on occasion, a degree of incoherence and fragmentation. While I am not implying that Neilson's process is unique in this respect, it remains important to acknowledge the chaotic structure of his rehearsals. Neilson's modus operandi problematizes conventional assumptions about significance, relevance and meaning because it is informed by, draws upon and is to some degree dependent on the random, tangential and erratic » (Reid, 2017: 162).

ing madness – led him to push the technique to the point where « it's about as intense as it could be », devising the play only after extensive cast improvisations which he calls « group-dreaming » (Cavendish, 2004).

Therefore in Neilson's alternative theatre-making – his heterotopian practice – the usual movement from page to stage seems to be partially, if not completely, reversed; the stage gradually shapes the page, as the introductory notes to the play explicitly state : « What follows is a transcript of the original production of this play, including notes – where relevant – for translators. Stage directions, costume and design notes are therefore to be viewed as a guide only, and not as strict dictations » (Neilson, 2008: 196). The play is no longer a pre-established text, no longer a prescriptive ensemble of « strict dictations », but a looser framework open to constant additions or revisions and devised in an extremely « flexible » fashion, within an interactive space.

Such formally adventurous techniques allow Neilson to push the boundaries and truly explore « other spaces », such as « the areas where the text ends and the lighting and the sound begins ». Neilson gives considerable weight to elements of performance other than written text, as evidenced by his attachment to *Dissocia's* original stage design: « my advice would be to observe it to the extent that budget allows, as it is my belief that the overall concept serves the play well ». He further explains that « such a large expanse of carpet mimics the view we have of the world in infancy – the hope being that the audience will be subconsciously more imaginative as a result » (Neilson, 2008: 196). The need to engage and involve spectators, to « leave more space to the audience », is at the heart of Neilson's innovative staging/writing of *The Wonderful World of Dissocia*, and what could be referred to as its postdramatic sensibilities.

A postdramatic space?

As mentioned above, *The Wonderful World of Dissocia* was designed (on page and on stage) to encourage the audience's immersion in the subjective experience of madness. A pioneer of experiential theatre, Neilson is as adamant as was Sarah Kane about producing « a theatre that privileges felt experience in a theatrical context over other types of engagement, such as intellectual or aesthetic » (Reid in Sierz, 2012: 139). Like Kane's, Neilson's experiential plays of the 1990s were often deemed instances of in-*yer-face* theatre¹², also known as New Brutalism, where the violent and taboo-breaking events unfolding on stage guaranteed the audience a truly « visceral » experience.

Both Neilson and Kane, however, distanced themselves from in-*yer-face* aesthetics and moved beyond mere shock tactics in their later work, although they differ considerably in their approach to and rendering of the experience of madness. In contrast to Kane's text-based, minimalist and enigmatic drama of

12 As Trish Reid notes, « [e]ach of Neilson's major 1990s plays can be meaningfully described as shocking, taboo-breaking and bold – involving as they do scenes of explicit violence, masturbation and defecation – and as such they fit rather neatly into Sierz's definition. Subsequently, the label has been applied to Neilson in a number of contexts » (Sierz, 2012: 138).

suffering in *4.48 Psychosis*, Neilson seeks to engage the audience by captivating and entertaining them. As he has stated himself: « I'm more interested in ensuring that people's experience in the theatre is an interesting or surprising one » (Reid, 2007: 489)¹³. While Kane seems to focus predominantly on the materiality of language in her final elaboration of an experiential theatre, Neilson's consistently explores and exploits the materiality of the live event, which according to Trish Reid, places his post-2000 work in the wake of what Hans-Thies Lehmann has christened « postdramatic theatre ».

Contrary to the dramatic paradigm where *theatre* (the specific art of staging) was subordinated to the text (in Lehmann's terms, *drama* refers exclusively to a literary genre), postdramatic theatre privileges *situation* over action, and *performance* over representation, using the text only as one of several basic materials in the fashioning of a *stage event* aiming for pure presentation, even « presentification »¹⁴. Neilson's play aims to capitalize on the *joint presence* of actors and spectators in the communal space of the theatre¹⁵. « Spectacle », a term which according to Lehmann offers a general and succinct description of postdramatic theatre, is at the heart of Neilson's practice and preoccupations, and explains among other things the inclusion of three songs into *The Wonderful World of Dissocia*:

Musical theatre offers song and dance, of course; a certain unpretentiousness; a tangible sense of « liveness »; magic; and, most importantly, *spectacle*.

It's time the « serious » theatre learns this lesson. We have to give the audience what they can't get anywhere else. [...] We can offer them « liveness », but few plays, or productions, take advantage of this. [...] The *spectacle* we can offer is the *spectacle* of imagination in flight. [...] There is nothing more magical and nothing – nothing – less boring. (Neilson, 2017, our emphasis)

In Neilson's play as in all postdramatic theatrical forms conceptualized by Lehmann, the text is only one of many heterogeneous languages used on stage, only one part of a mosaic of visual, gestural and musical elements all contributing to the « liveness » of the event and the liveliness of the « spectacle ». The unique « magic » of theatre is in the live encounter, the interaction in

13 Reid also points out in a more recent work that « Neilson's writing frequently foregrounds an audience's awareness of themselves as engaged in a practice of watching and reading the stage » (Reid, 2017: 178).

14 « Le théâtre postdramatique est théâtre qui exige 'un événement scénique qui serait, à tel point, pure présentation, pure présentification du théâtre qu'il effacerait toute idée de reproduction, de répétition du réel' [Sarrazac]. Il connaît la juxtaposition et la mise à niveau de tous les moyens confondus qui permettent au théâtre d'emprunter une pléthore de langages formels hétérogènes au-delà du drame » (Lehmann, 2002: 13).

15 « Le théâtre signifie : *une tranche de vie passée et vécue en communauté* par des acteurs et spectateurs dans l'air de cet espace respiré en commun où se déroulent le jeu théâtral et l'acte réceptif du spectateur. L'émission et la réception des signes et signaux *s'opèrent simultanément*. La représentation fait surgir du comportement sur scène et dans la salle un *texte commun* même s'il n'existe aucun discours parlé. [...] La *situation théâtrale* forme une entité faite de nombreux processus de communication aussi évidents que dissimulés » (Lehmann, 2002: 19).

the moment, the situation dependent on the very *site*, *space* where the play is staged¹⁶, and shaped by both performers and audience¹⁷ during the course of a shared experience.

Neilson cherishes the element of ephemerality and unpredictability¹⁸ inherent to « show-making », which in turn leads to innovation and renovation, both theatrical and textual. As Lehmann himself pointed out, postdramatic forms of theatre, while often separating page from stage, also contribute to devising new ways of writing and staging texts¹⁹. Neilson's self-described « drive-yourself-to-the-point-of-breakdown theatre writing » (Neilson in Logan, 2007), exemplified by *The Wonderful World of Dissocia*, keeps driving theatre to the point of breakthrough, expanding its space of creativity and calling for a renovation of critical categories. Neilson, in his restless exploration of « realms that are yet to come », devises each new play as a heterotopia of innovation, a challenge to performers and audiences to transform their ways of acting and reacting.

Cited works

- ARAGAY, Mireia, MONTFORTE ENRIC, dir., *Ethical Speculations in Contemporary British Theatre*, London, Palgrave Macmillan, 2014.
- BACHELARD, Gaston, *Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1967.
- BILLINGTON, Michael (accessed 23/05.2017): « The Wonderful World of Dissocia (Review) ». <<https://www.theguardian.com/stage/2007/apr/02/theatre>>.
- BOCCHI, Gianluca, Brambilla, Chiara, Laine, Jussi *et alii*, dir., *Borderscaping : Imaginations and Practices of Border Making*, Farnham, Ashgate, 2015.
- CAVENDISH, Dominic (accessed 24/05/2017): « 'I Want to Disturb People': Anthony Neilson in Interview ». <<http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/drama/3622348/Edinburgh-reports-I-want-to-disturb-people.html>>.
- CLARK, Colin (accessed 06/04/2017): « Interview with Anthony Neilson ». <<https://www.national-theatrescotland.com/content/default.asp?page=s272>>.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980.
- FIELD, Andy (accessed 10/01/2018): « Site-specific theatre? Please be more specific ». <<https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2008/feb/06/sitespecifictheatrepleasebe>>

16 This is particularly the case in what has been called since the late 1980s « site-specific theatre », « described as 'performance specifically generated from or for one site' » (Field, 2008).

17 It should be stressed that, although the co-presence of actors and spectators created ideal conditions for Neilson's experiments in the early 2000s, various playwrights now experiment with absence as well as presence, incorporating new technologies into contemporary theatrical shows, for instance.

18 Sarah Kane also made unpredictability the defining characteristic of a truly visceral performance and experiences; in a well-known article for *The Guardian* entitled « Drama with Balls » (20/08/1998), she calls for plays to be as riveting and unpredictable as football games.

19 « Ainsi est devenue envisageable la séparation du texte et de la scène, mais également la perspective des nouvelles stratégies d'une réunification éventuelle. Alors que le texte de théâtre est considéré comme un élément poétique indépendant et que – dans le même temps – la 'poésie' de la scène s'affirme comme poésie autonome de l'atmosphère, de l'espace et de la lumière, un dispositif théâtral s'installe dans la sphère du possible qui [...] envisage la séparation radicale puis à nouveau la libre combinaison du texte et de la scène. On peut constater que (depuis la fin des années 1990) se développe justement cette recherche de nouvelles possibilités des agencements de langue et des moyens scéniques » (Lehmann, 2002: 89).

- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972.
- FOUCAULT, Michel, « Des espaces autres », *Empani*, 54, 2004, p. 12-19.
- KANE, Sarah, *Blasted, Complete Plays*, London, Methuen, 2001.
- LEHMANN, Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002.
- LAING, R. D., *The Divided Self: An Existential Study in Sanity and Madness*, London, New York, Penguin Books, 1990.
- LOGAN, Brian (accessed 01/06/2017): « The Outside Man ». <<http://www.newstatesman.com/arts-and-culture/2007/12/british-theatre-neilson>>.
- MCCLURE, Iain, « Reviewed Work(s): *The Wonderful World of Dissocia* by Anthony Neilson », *BMJ (British Medical Journal)*, 329, 2004, p. 690.
- NEILSON, Anthony, *The Wonderful World of Dissocia, Plays: 2*, London, Methuen, 2008.
- NEILSON, Anthony (accessed 23/05/2017): « Don't Be So Boring ». <<https://www.theguardian.com/theguardian/2007/mar/21/features11.g2>>.
- OBEYODE, Femi, *Madness at the Theatre*, Glasgow, RCPsych Publications, 2012.
- PORTER, Roy, *Madness : A Brief History*, Oxford, Oxford University Press, 2002.
- REID, Trish, *The Theatre of Anthony Neilson*, London, Methuen Drama, 2017.
- REID, Trish, « 'Deformities of the Frame': The Theatre of Anthony Neilson », *Contemporary Theatre Review*, 17, 4, 2007, p. 487-498.
- SIERZ, Aleks, « Reality Sucks: The Slump in British New Writing », *PAJ (A Journal of Performance and Art)*, 30, 2, 2008, p. 102-107.
- SIERZ, Aleks, dir., *Modern British Playwriting. The 1990s: Voices, Documents, New Interpretations*, London, Methuen, 2012.

Pour une *chôralogie* de l'invention poétique

Jeffrey N. Peters

University of Kentucky, Lexington, USA

jnp@uky.edu

RÉSUMÉ. Cet article se propose de situer dans la pensée platonicienne sur le devenir du monde matériel une origine importante du concept occidental de l'invention poétique. Dans le *Timée*, Platon présente la notion singulière de *chôra*, mot grec (χώρα) qui signifie à la fois terrain, territoire, pays, paysage, contrée, ainsi que matrice, mère, et nourrice, mais que la tradition philosophique traduit le plus souvent par lieu ou espace. Selon Platon, la *chôra* est le réceptacle « de tout ce qui naît », le phénomène au moyen duquel le plan intelligible de l'Idée prend forme sensible dans le domaine de la matière, le site non-situé où modèle devient monde. Puisqu'elle manque elle-même d'Être et n'appartient ni à l'intelligible ni au sensible, la *chôra* relève de l'impensable. Elle n'obéit à aucune logique, ne participe d'aucune raison, et donc se constitue dans l'écart *entre* l'Idée insensible et sa forme matérielle. Aussi nécessite-t-elle un discours de mythe et de poésie pour expliquer la force génératrice qui la fonde : la *chôra* est elle-même poétique dans la mesure où, telle la poésie, elle exprime l'inexprimable. Le *Timée* permet de repenser les rapports entre textualité et spatialité d'une manière peut-être inattendue mais conforme au concept platonicien de *chôra* : plutôt que de s'imiter ou de se reproduire, l'écriture poétique et le monde matériel deviennent ensemble au moyen d'un principe tiers – Platon appelle la *chôra* « un troisième genre » – qui donne forme à des phénomènes à la fois sensibles et idéels.

MOTS-CLÉS : Platon, *chôra*, Poétique, Incorporé, Devenir

ABSTRACT. This essay argues that Plato's reflection on the nature of material becoming constitutes an important origin of the Western notion of poetic invention. In the *Timaeus*, Plato develops the enigmatic concept of *chora*, a Greek word (χώρα) containing, variously, the meanings land, country, terrain, landscape, and farmland, as well as matrix, mother, and nurse, but most often translated by philosophical tradition as place or space. Plato employs *chora* to signify what he calls the « receptacle of becoming », the phenomenon through which the intelligible realm of the Idea is given perceptible form in the world of matter, the location-less location where the paradigm becomes world. Because, however, it has no being of its own and belongs to neither the intelligible nor the sensory, *chora* is counterintuitive. It is situated outside of logic and reason, *between* the idea and its material shape. It therefore requires, in Plato's tell-

ing, a language of poetry and myth to account for its creative force: *chora* is poetic to the extent that it, like poetry, gives expression to the inexpressible. The *Timaeus* allows us to rethink the relations between text and space in a way that, though perhaps surprising, is faithful to the Platonic concept of *chora*: instead of imitating or reproducing each other, poetic writing and the material world become together through a tertiary principle – Plato calls *chora* “a third kind” – that gives conceptual shape to both physical and abstract phenomena.

KEYWORDS: Plato, *Chora*, Poetics, Incorporeal, Becoming

La tradition philosophique a tendance à fixer l'origine du concept occidental de lieu matériel dans le *Timée* de Platon. Aristote même, dont la longue discussion systématique du *topos* dans le livre quatre de la *Physique* devait avoir une influence déterminante sur tout le moyen âge européen, attribuée à Platon, tout en s'opposant à lui, une pensée fondatrice sur la situation topographique. Depuis les sages stoïciens et les fondateurs du néoplatonisme, tel Plotin, jusqu'à la scolastique thomiste, à la cosmologie de Nicolas de Cuse, et plus loin aux expériences astronomiques de Bruno et de Kepler, lequel cite le *Timée* en 1619 dans l'*Harmonices mundi*, l'œuvre des premiers philosophes, théologiens, et mathématiciens occidentaux en ce qui concerne le lieu est nettement marquée par la cosmogonie platonicienne. Encore dans l'*Introduction à la métaphysique*, Heidegger estime que le *Timée* préparait la transformation du *topos* aristotélicien en espace, entendu comme étendue à partir du dix-septième siècle – e.g., *res extensa* cartésienne – indissociable de la matière qui la dessine (Heidegger, 2000 : 70).

Le lieu – ou s'agit-il, plus rigoureusement, de l'espace ? question épineuse qui sous-tend la quasi-totalité de la métaphysique renaissante et de la philosophie naturelle de la première modernité en ce qui concerne le monde réel – joue effectivement un rôle primordial dans l'ontologie platonicienne, mais participe de sa logique strictement binaire de manière singulière¹. D'un côté, la matière physique, inanimée, passive, réglée par des principes mécaniques, soumise au calcul, à l'analyse, à l'arpentage; de l'autre côté – du côté en effet de *l'autre* – l'Idée active et absolue, imbue d'un pouvoir de modèle, qui donne forme à la matière, aux corps dont la qualité essentielle relève d'une capacité de copier ou d'imiter la forme idéale qui les génère. Deux substances donc entièrement différentes, opposées l'une à l'autre : modèle éternel, imperceptible aux sens mais conférant à la matière la forme précise qui lui est propre. Opposition qui devait alors atteindre son point culminant, en passant par l'hylomorphisme de la scolastique aristotélicienne, chez Descartes dont le dualisme distingue tout en mettant en contact matière, principe causale de la mécanique des corps, et âme ou raison, principe de la direction de la pensée.

Or, dans le *Timée*, Platon découvre un phénomène dont le caractère obscur dépasse l'ordre à première vue binaire du système ontologique. C'est le fameux « troisième genre » désigné dans le *Timée* par le mot *chôra* (χώρα), qui signi-

¹ Pour une histoire des rapports épistémologiques entre les concepts de lieu et d'espace (Zumthor, 1995 ; Zumthor, 1993 ; Casey, 1998).

fie en grec à la fois terrain, territoire, pays, paysage, contrée, ainsi que matrice, mère, et nourrice, mais que la tradition philosophique traduit le plus souvent en effet par « lieu » ou « espace »². Cette difficulté linguistique relève de l'exposition de la *chôra* par Platon lui-même. Selon Platon, la *chôra* est le réceptacle « de tout ce qui naît », principe au moyen duquel le plan intelligible de l'Idée prend forme sensible dans le domaine de la matière, le site non-situé pour ainsi dire où modèle devient monde. Dans le *Timée* sont présentées l'origine et la création de l'univers, lequel prend forme matérielle par l'instance localisante de la *chôra*, qui, elle, participe de l'opposition platonicienne entre modèle et copie, entre Idée et monde matériel (Berque, 2012 ; Pradeau, 1995). Il s'agit toutefois d'une force situante, principe surtout énigmatique dont il est impossible de concevoir et même de décrire la nature. En exposant sa qualité devant Socrate, l'interlocuteur Timée est obligé par l'obscurité du concept qu'il s'efforce de définir de recourir à des métaphores finalement insuffisantes. Cette force situante ne pourra se faire l'objet que d'une détermination approximative, de ce que Timée lui-même nomme un « raisonnement bâtard ».

Dans les propos qui suivent, je me propose d'aborder le caractère singulier de ce raisonnement bâtard afin de découvrir dans la pensée platonicienne sur le devenir du monde matériel une origine importante du concept occidental de l'invention, en l'occurrence, de l'invention poétique. L'invention tant rhétorique que poétique relève depuis ses origines anciennes d'un travail de découverte. L'*inventio* latine, dérivée du verbe *invenire*, signifie non pas « inventer » dans un sens moderne, post-romantique de création de génie *ex nihilo*, mais « trouver », « découvrir », « rencontrer ». Chez Cicéron et Quintilien, l'orateur ressemble moins à un innovateur qu'à un explorateur. Celui qui choisit un sujet de discours *découvre*. Si les *topoi* et les *loci* sont des lieux du paysage de l'éloquence, il n'en reste pas moins que ce sont des *sujets* de discours, des *contenus* transmis par la parole oratoire plutôt que ce qu'Aristote appelait la surface intérieure et concave du « corps contentant », c'est-à-dire ce qu'il nommait en effet « lieu » (Aristote, 2002 : 212a1). Contrairement à la physique aristotélicienne, la forme essentielle de l'« emplacement » même de la topique rhétorique résiste à toute définition (Cicéron, 1949 : 6-8). S'ils discutent longuement les *topoi*, les rhéteurs antiques limitent de nécessité leur propos à ce dont le lieu est le dépositaire: la matière du discours, objet de la découverte (de l'invention). Cependant la nature précise de la case contenant pour ainsi dire du lieu de la rhétorique est passée sous silence par la tradition ancienne. Là où le sujet d'un discours est découvert, choisi comme objet d'un procédé, celui de l'*inventio*, le lieu lui-même est présupposé. Comment alors comprendre la force déterminante qui permet à la matière – matière de l'univers tout comme matière du discours – de devenir ce qu'elle est, de devenir la copie du modèle essentiel d'où elle provient ? C'est la question que pose Platon dans le *Timée*, question écartée ultérieurement par Aristote pour qui tout raisonnement dérogeant au principe du tiers exclu appartient au domaine du non-sens. Tiers exclu chez Aristote, raisonnement bâtard

2 Sur la traduction de *chôra* : Brisson, 1994 a et b ; Sallis, 1999.

chez Platon, la *chôra* est moins site qu'elle n'est capacité « situante ». À l'origine donc de la notion de lieu se trouve une incohérence, mais une incohérence fructueuse dans la mesure où elle fait appel au mythe, aux figurations du poétique.

Troisième genre et cosmos dans le *Timée*

198

La *chôra* intervient dans le *Timée* lors d'un moment de récapitulation. Timée insiste sur l'existence de deux phénomènes dont il avait déjà esquissé le principe : le modèle immuable qui ne naît pas et qui ne périt pas, qui est intelligible et toujours identique à elle-même, et que l'on conçoit par la raison – il s'agit de l'Idée, ou de l'être ; et la copie du modèle, une copie qui ressemble en effet au modèle, qui naît et disparaît, qui est toujours en mouvement, et que l'on perçoit par les sens – c'est le devenir, ou le monde matériel. Timée résume :

notre nouveau point de départ au sujet de l'Univers va comporter un plus grand nombre de divisions que le précédent; tout à l'heure, en effet, nous avons distingué deux sortes d'être; maintenant, il nous faut en faire voir encore une, un troisième genre. (*Timée*, 48e, Platon 1950)

Ce troisième genre ce sera la *chôra*, que Léon Robin, dans la version de l'œuvre de Platon citée ici, traduit par le mot place³ :

troisièmement, encore un genre d'être, celui de la place indéfiniment ; il ne peut subir la destruction, mais il fournit un siège à toutes choses qui ont devenir, lui-même étant saisissable, en dehors de toute sensation, au moyen d'une sorte de raisonnement bâtard ; à peine entre-t-il en la créance ; c'est lui précisément aussi qui nous fait rêver quand nous l'apercevons, et affirmer comme une nécessité que tout ce qui est doit être quelque part, en un lieu déterminé, et occuper quelque place et que ce qui n'est ni sur terre, ni quelque part dans le ciel, n'est absolument pas. (*Timée*, 52a-b, in Platon 1950)

Au premier abord, il semble que la *chôra* constitue ce qu'on pourrait effectivement appeler « le lieu », ce qui revenait pour le Moyen Âge aristotélicien au *topos* (Zumthor, 1995). Pour faire partie du monde sensible, il faut que tout ce qui est devienne dans l'espace matériel. Dans ce cas il s'agirait du lieu physique où l'idée spirituelle prend place en tant que copie.

3 Pour une autre traduction du *Timée* et de *chôra*, voir l'édition d'Émile Chambry (Platon, 1969) : « [E]nfin il y a toujours une troisième espèce, celle du lieu, qui n'admet pas de destruction et qui fournit une place à tous les objets qui naissent. Elle n'est elle-même perceptible que par un raisonnement bâtard où n'entre pas la sensation; c'est à peine si l'on y peut croire. Nous l'entrevoions comme dans un songe, en nous disant qu'il faut nécessairement que tout ce qui est soit quelque part dans un lieu déterminé, occupe une certaine place, et que ce qui n'est ni sur la terre ni en quelque lieu sous le ciel n'est rien ». Dans *Le même et l'autre dans la structure ontologique du 'Timée' de Platon*, Brisson traduit la *chôra* par « le milieu spatial ».

Et pourtant, et malgré les multiples traductions du mot comme lieu ou espace, la *chôra* n'est en rien comparable au *topos* aristotélicien. Comme on le voit dans ce long passage du *Timée*, la *chôra* n'est ni modèle ni copie, ni idée intelligible ni corps matériel sensible, ni être ni devenir. Si le dialogue expose l'origine et la naissance de l'univers, et si l'univers prend place au moyen de la *chôra*, celle-ci n'est cependant ni origine ni emplacement. Principe originel qui confère au monde un certain être sensible, elle n'a pas elle-même d'origine. Elle n'est donc pas principe d'origine, mais de réception. Elle est, le précise Timée,

de tout devenir le réceptacle, et comme la nourrice [... I] convient de comparer ce qui reçoit à la mère [...] c'est une sorte d'être invisible et amorphe, qui reçoit tout, qui participe cependant d'une façon très embarrassante de l'intelligible et se laisse difficilement saisir. (*Timée*, 49a, in Platon 1950)

La *chôra* accorde à l'univers forme et structure, mais elle n'a elle-même ni forme ni structure. Elle est investie d'un pouvoir de situer dans le monde, mais elle manque elle-même de situation matérielle.

Origine sans origine, force qui situe, sans situation elle-même, la *chôra* est, sur le plan logique, incompréhensible et déroutante. Il semble qu'elle n'obéisse pas à l'opposition même sur laquelle se fonde l'ontologie platonicienne : la *chôra* n'est ni A (principe d'identité) ni non-A (principe de contradiction). Elle est, on l'a vu, un « troisième genre », lequel reste en fin de compte inintelligible, exclu par la raison. Insistons brièvement sur le caractère inintelligible de la *chôra*. La qualité incohérente de ce troisième genre « fort obscu[r] et très difficile à comprendre » ne se laisse connaître à l'intelligence qu'au moyen d'un « raisonnement bâtard », ce qui fait qu'il est difficile effectivement d'y croire. Ce raisonnement bâtard relève en fait du rêve, du songe, seul intermédiaire de l'entendement capable d'ébaucher une idée de ce phénomène amorphe dont « elle est le fantôme transitoire » (*Timée*, 52c, Platon 1950). Concept-fantôme, la nature structurante de la *chôra* ne se dessine que dans un état cognitif suspendu entre le rêve et la veille. De cette manière, la *chôra* relève d'un écart, d'un éloignement plus qu'elle ne participe d'un être.

Que la matrice-nourrice-mère qu'est la *chôra* nous révèle-t-elle au juste sur le concept d'univers – et de son emplacement matériel – qui émerge dans le *Timée* ? Il s'agit tout d'abord, et Timée y insiste beaucoup dans le dialogue, non pas d'un concept d'univers, mais d'un concept de discours *sur* l'univers, d'un discours pour ainsi dire de songe, d'un discours, on l'a vu, fantomatique. La *chôra* elle-même, ce réceptacle de caractère « difficile et obscu[r] », découle d'un raisonnement bâtard, c'est-à-dire, de la métaphore. Rappelons par exemple la comparaison à laquelle Timée a recours pour exposer la définition de la *chôra* : elle est « *comme* la nourrice ». Il faut, nous dit Timée, *comparer* la *chôra* à une mère, c'est-à-dire bien entendu la transformer en mère *par métaphore*. À d'autres moments dans le dialogue, Timée compare la *chôra* à un crible, et, plus loin, à un van, panier servant à nettoyer le blé. Le *Timée* en tant que texte – en tant

que discours qui transmet le dialogue de Platon – manque de référent. Il décrit un phénomène cosmique sans structure, sans forme, sans situation physique, bref, sans être, et qui doit de ce fait exploiter les figures de rhétorique afin de l'évoquer. Il n'y a finalement que le langage, ainsi que les mythes et récits qu'il véhicule, qui soit en mesure de donner forme à la *chôra*. Ce réceptacle, que la tradition occidentale traduit le plus souvent par lieu, serait alors une force, un pouvoir de devenir qui ne se laisse connaître que par la relation entre modèle et copie qu'elle conduit. Elle se trouve à l'origine de l'univers, mais elle n'est pas origine. Elle se disposerait plutôt, semble-t-il, en poétique.

La force génératrice de la *chôra* serait alors la matrice non seulement du monde matériel, mais du discours nécessaire à la pensée du monde. Monde et discours sont inséparables dans le *Timée*. Le troisième genre qu'est la *chôra* entraîne un troisième genre de discours au moyen duquel les phénomènes physiques sont revêtus d'une forme conceptuelle. Dans le *Timée*, l'être de l'univers est indissociable des récits mythiques qui retracent son devenir⁴. Non seulement le récit de la création cosmique vient agir sur la transformation de l'absence de lieu en lieu rempli, en être placé ; non seulement ce récit exprime par les mots cette évolution, mais il fait partie intégrale de la création cosmique elle-même : « au commencement était le Verbe ». Puisqu'elle manque elle-même d'Être et n'appartient ni à l'intelligible ni au sensible, la *chôra* relève de l'impensable. Elle n'obéit à aucune logique, ne participe d'aucune raison (autre que bâtarde), et donc se constitue dans l'écart *entre* l'Idée insensible et sa forme matérielle. Aussi nécessite-t-elle un discours de mythe et de poésie pour expliquer la force génératrice qui la fonde : la *chôra* est elle-même poétique dans la mesure où elle permet, telle la poésie, d'exprimer l'inexprimable.

Le concept de *chôra* tel qu'il nous est exposé dans le *Timée* anticipe, là à l'origine de la pensée occidentale, les principes épistémologiques de la première modernité en ce qui concerne les notions d'espace, de vide, et d'infini. Comme le précise Marie-Claire Ropars-Wuilleumier dans une étude magistrale sur l'espace et l'écriture, l'espace se réfléchit dans l'écriture dans la mesure où il désigne un rapport d'extériorité selon lequel il devient étranger à sa propre espèce : « D'où la difficulté de toute étude qui s'attacherait au seul espace : l'espace n'est pas saisissable en lui-même, parce qu'il n'est lui-même qu'en se prêtant à d'autres » (Ropars-Wuilleumier, 2002 : 79). L'espace s'expose dans ce qu'il n'est pas : monde phénoménal d'une part, récit d'espace d'autre part. Que l'espace se prête à d'autres relève effectivement de la *chôra* platonicienne : il n'existe d'espace qu'en ce qu'il donne forme au monde, qu'en ce qu'il reçoit le monde dans son devenir. Serions-nous alors en mesure de découvrir dans cette notion de la création platonicienne un principe esthétique ? Définir l'espace, pour ainsi dire, revient à invoquer une logique de mythe, de figure, d'obscurité, de fantôme, car il n'existe d'espace que dans la mesure où nous l'abordons par ce qui n'est pas espace. La force génératrice, chôralogique, de l'espace situé, on l'a vu, mais manque de situation. La force poétique, pour sa part, serait, elle aussi,

4 C'est l'argument principal de Jacques Derrida (Derrida, 1993).

« cosmologique » dans la mesure où elle invente un monde sans pour autant être imbuée de propriété. Où se situe précisément le *transport* du poème, la *pitié* de la tragédie, l'*éclat* de la description⁵ ?

La *chôra* et le *Timée* chez Montaigne

A titre d'exemple et pour apprécier l'importance capitale que devait avoir le *Timée* au moment de la première modernité européenne, époque où les rapports entre écriture, poétique, et pensée cosmologique se nourrissent les uns les autres (Hallyn, 1987 ; Lestringant, 1991, 1993), considérons brièvement un riche passage de l'« Apologie de Raimond Sebond » de Montaigne. Estimant que la pratique de la philosophie revient à une espèce de poésie – « certes la philosophie n'est qu'une poésie sophistiquée » (Montaigne, 1965 : II, 12, 537) – Montaigne se montre intéressé par le pouvoir épistémologique des ombres et des rêves, intérêt qui découle directement de la cosmogonie exposée par Platon dans le *Timée*. Dans l'« Apologie » Montaigne résume la notion platonicienne selon laquelle toute affirmation concernant la nature et la division de l'âme exprimée en l'absence d'une confirmation divine ne peut jamais être que probable, « le plus vray-semblablement que nous ayons scieu dire⁶ » (*Ibid.* : II, 12, 537). Montaigne développe la pensée de Platon sur ce point, en en élargissant sa portée, pour souligner l'aspect fugace de l'affirmation épistémologique:

Pour accommoder les mouvemens qu'il voyent en l'homme, les diverses fonctions et facultez que nous sentons en nous, [les philosophes] en font une chose publique imaginaire. C'est un subject qu'ils tiennent et qu'ils manient: on leur laisse toute puissance de la descoudre, renger, rassembler et estoiffer, chacun à sa fantaisie; et si, ne le possèdent pas encore. Non seulement en verité, mais en songe mesmes, ils ne le peuvent regler, qu'il ne s'y trouve quelque cadence ou quelque son qui echappe à leur architecture, tout énorme qu'ell est, et rapieçée de mille lopins faux et fantastiques. (*Ibid.* : II, 12, 537-38)

Ce discours invoquant explication fantasque, invention enjolivée, addition trompeuse, connaissance onirique, discours au moyen duquel Montaigne s'attaque aux fictions inventées de l'enquête philosophique, s'inspire d'un thème central du *Timée*, à savoir l'impossibilité de connaître le monde matériel de façon directe. Un but principal du *Timée* est bien entendu la description précise de l'origine du monde physique, le récit des actions par lesquelles, comme le dit Platon, « s'est constitué cet Univers » (*Timée*, 48a, in Platon 1950). Les discours dont sont faites ces explications cosmogoniques doivent cependant ressembler par leur nature et leur forme aux phénomènes qu'elles expriment. *Timée* le pré-

5 Pour une version plus approfondie de cette question : Peters, 2018.

6 Pour le passage correspondant chez Platon, voir le *Timée*, 72d.

cise : « c'est que, il va de soi, les propos étant les interprètes d'objets déterminés, ils ont avec ces objets mêmes aussi une parenté » (*Timée*, 29b-c, in Platon, 1950). Dépeindre le cosmos, son origine, et tout ce qui y prend forme exige que le concept et la langue ne soient jamais qu'approximatifs – que des ombres. Socrate ne devrait pas, comme Timée lui-même le lui prévient,

juger qu'il est de mon devoir de [dire clairement ce que nous en pensons], pas plus que moi-même je ne serais capable de me persuader que j'eusse raison d'entreprendre et d'assumer une si grande tâche ! Mais, ayant toujours garde à mes déclarations initiales touchant la vertu des discours vraisemblables, je m'efforcerai avec non moins de vraisemblance que personne, même avec davantage, et reprenant les choses dès le début, de discourir de chacune et de toutes ensemble. (*Timée*, 48c-d, in Platon 1950)

La cosmogonie que déploie Timée dans le dialogue prend la forme d'un « discours vraisemblable », un *eikos logos*, ou bien, selon d'autres traductions de ce terme, un « récit vraisemblable » ou « mythe vraisemblable ». Puisque le *Timée* se constitue en récit du monde matériel, qui n'est déjà qu'une simple copie du domaine de l'intelligible, la manière dont ce récit se déploie ne doit de nécessité elle aussi être qu'approximative, « vraisemblable ». L'explication que véhicule Timée finit par ressembler à l'objet qu'elle décrit, c'est-à-dire un ensemble de corps matériels, de copies sans être, sans situation physique réelle. Il semble manquer à ce récit vraisemblable l'« emplacement » qui serait en mesure de lui conférer l'autorité du *logos*. Quand Montaigne qualifie les fictions inventées par les philosophes, par *la science*, de « songes et fanatiques folies » (Montaigne, 1965 : II, 12, 536), d'« ombrage et feinte » (Montaigne, 1965 : II, 12, 538) dans ce même passage de l'« Apologie », il recourt à ce même discours de probabilité, de vraisemblance que met en œuvre Timée. Toute discussion de l'univers physique, Timée rappelle à ses interlocuteurs, procède de ce même « raisonnement bâtard ». Quand l'intelligible devient monde matériel dans le schéma platonicien, il lui faut, paraît-il, un lieu dans lequel son être peut prendre sa forme trompeuse – « tout ce qui est doit être quelque part, en un lieu déterminé » (*Timée*, 52b, in Platon, 1950). Et pourtant ce lieu n'est pas lieu et manque entièrement de situation, appréhendé selon une pensée incohérente, comme s'il n'existait, ajoute Timée, que dans un rêve : « c'est lui précisément aussi qui nous fait rêver quand nous l'apercevons » (*Timée*, 52b, in Platon, 1950). Être incapable de connaître réellement le monde détermine par ailleurs le rapport philosophique à la vérité :

aussi, tant que nous sommes sous l'empire de cette rêverie, sommes-nous incapables de nous éveiller pour les définir et déclarer la vérité ; à savoir : l'image, du moment que l'objet même qu'elle reproduit, pas même cela ne lui est propre, mais que de quelque autre objet sans cesse elle est le fantôme transitoire. (*Timée*, 52c, in Platon, 1950)

Nos récits sont des récits-fantômes que nous ne connaissons que dans un état cognitif pris entre le sommeil et l'éveil.

Ce n'est qu'au moyen du « raisonnement bâtard » de l'*eikos logos* que Timée peut décrire le devenir du cosmos (Derrida, 1993). La matière du monde physique doit occuper un lieu, mais le principe générateur lui conférant aspect et forme est lui-même dépourvu d'être idéal et matériel. Il s'agit plutôt pour ce principe d'une *force* situante qui ne s'affiche que comme l'effet de ce qu'elle a situé. L'ensemble du dialogue du *Timée* est au bout du compte *eikos logos*. C'est un récit dont le discours ne dépasse jamais le stade du vraisemblable dans la mesure où sa forme même doit se conformer au phénomène qu'il – le récit – exprime, en l'occurrence, la *chôra*, réceptacle du devenir. Se situe à l'origine du *logos* occidental donc non pas une origine, mais une force situante non-située, une origine qui n'est pas origine – non pas le vrai, mais le probable, ou bien le vraisemblable. Montaigne finit par suggérer dans l'« Apologie » que les philosophes ne fixent leur savoir qu'à partir de ce qui s'enfuit à leur compréhension, dans ce qui leur est hors de portée : le savoir ne s'y établit pas sans « qu'il ne s'y trouve quelque cadence ou quelque son qui échappe à [son] architecture, toute énorme qu'elle est, et rapiecée de mille lopins faux et fantastiques ». Et qu'échappe-t-il à nos architectures épistémologiques selon Montaigne ? C'est l'indicible : les vibrations et les intensités de l'allure, du rythme, du son... Là où la philosophie se met en quête de la vérité, les forces qui confèreraient à celle-ci une forme à la fois idéale et matérielle ressemblent aux conditions détournées et inexprimables du poétique – « une poésie sophistiquée ».

Si Montaigne relie l'intensité fugace au devenir du monde, c'est que celle-là relève directement dans les *Essais* du mythe de l'Atlantide que Montaigne emprunte au *Timée* et qui sous-tend la pensée montaignienne sur la découverte, le Nouveau Monde, et l'innovation technologique⁷. Le *Timée* s'ouvre en fait sur ce mythe, présenté au début du dialogue de Platon par Critias avant même que Timée ne prenne la parole pour exposer sa cosmogonie devant ses interlocuteurs. Autrement dit, le mythe de l'Atlantide prépare l'exposition de l'objectif principal du discours de Timée, à savoir bien entendu l'origine et la forme de l'univers. Mais la présence du récit de Critias à l'origine du *Timée* ne se fait comprendre que si l'on constate qu'il est question dans l'histoire de l'Atlantide des commencements et des origines. Critias cite Solon qui raconte à son tour son séjour à Saïs où les prêtres égyptiens reprennent aux Grecs d'avoir oublié l'origine de leur propre culture, y compris le tremblement de terre catastrophique qui a écrasé Athènes et entraîné la disparition de l'île de l'Atlantide suite à l'inondation qui l'abat entièrement (Brisson, 1964 ; Gill, 1979). A l'origine de la culture grecque, une disparition, une absence ; à l'ouverture du *Timée*, une autre disparition, une autre absence, celle du récit de Critias lui-même qui sert dans un premier temps d'introduction de la cosmogonie de Timée, mais qui disparaît après les premiers passages du dialogue pour ne plus réapparaître (la narration s'achève par la suite dans le *Critias*) et qui constitue ainsi la véritable

7 Pour un approfondissement de cet argument dans le contexte du *Timée* : Peters, 2018.

origine du *Timée*, dialogue sur l'idée d'origine⁸. Le mythe de l'Atlantide est l'objet d'une généalogie dont le souvenir multiple remonte aux origines absentes du temps, absence sur laquelle s'appuie Critias pour affirmer que le commencement en tant que lieu d'origine est fondé sur une disparition constituante. Après avoir commencé sa propre explication des origines (de l'univers), mais se trouvant confronté à l'impossibilité d'exprimer l'origine d'un univers matériel qui n'est qu'une copie changeante d'une Idée immuable, Timée lui-même prévient Socrate qu'il faut s'interrompre pour recommencer à partir d'un nouveau commencement :

Ainsi donc, il nous faut revenir sur nos pas, prendre sur ce même sujet un point de départ différent et approprié, et pour la seconde fois, exactement comme dans l'explication précédente, il faudra derechef dans cette explication nouvelle du même sujet partir du point de départ. (*Timée*, 48a-b, in Platon, 1950)

Le *Timée* raconte l'histoire des origines cosmologiques au cours de laquelle les commencements apparaissent au moment de leur disparition. Le dialogue redémarre encore et à nouveau, et lorsqu'enfin Platon s'arrête de recommencer il introduit la puissance ternaire du réceptacle du devenir dont les origines et les débuts ne paraissent que sous la forme bâtarde de l'*eikos logos*.

Origine importante de la culture européenne renaissante, l'œuvre de Platon – et le mythe de l'Atlantide en particulier – signale la portée critique de la problématique des origines au sein de la pensée humaniste. Si toutefois Jean Bodin, Francis Bacon, et autres voient dans le cycle de destruction et de réinvention retracé par les prêtres égyptiens au début du *Timée* une confirmation de la supériorité culturelle de la pensée européenne, dans la mesure où l'effacement du monde ancien amène au renouvellement sur des bases nouvelles de méthodes épistémologiques supérieures et au progrès et à l'innovation, Montaigne revient régulièrement au thème de l'Atlantide dans les *Essais* (il y retourne dans « Des cannibales » et « Des cochés ») afin de mettre en cause la nouveauté innovatrice de l'époque moderne (Eric MacPhail, 1998 ; Hampton, 1997 ; Hampton, 1990). Si, comme Montaigne l'affirme dans l'« Apologie », et en se référant encore une fois aux prêtres égyptiens de Critias que « la naissance du monde est indéterminée » (Montaigne, 1965 : II, 12, 572), comment découvrir le commencement des choses pour ensuite repérer et évaluer leur cause ? A partir de quel point fixe – de quel lieu – peut-on mesurer et comparer si les choses n'ont pas d'origine précise ? Il se peut, nous propose Montaigne dans « Des cochés », que la cause et la valeur des choses ne se fassent expliquer à l'esprit philosophique qu'au moyen de l'usage poétique de finesses ingénieuses, voire d'ombres, de fantômes, et de raisonnements bâtards du *eikos logos* du *Timée* : « Il est bien aisé à vérifier que les grands auteurs, écrivant des causes, ne se servent pas seulement de celles qu'ils estiment être vraies, mais de celles encores qu'ils ne croient pas, pour-

8 Ropars-Wuilleumier discute l'Atlantide et la question des origines dans *Écrire l'espace*.

veu qu'elles ayent quelque invention et beauté » (Montaigne, 1965 : III, 6, 898). Tout en s'en prenant à la foi moderne en les lieux fixes des origines historiques qui se voudraient point de départ pour le jugement savant, Montaigne accorde toutefois sa confiance au principe actif du devenir, de cette force situante non-située qui risque, comme dans le récit de Critias sur l'Atlantide, de prendre paradoxalement la forme de la destruction et de la ruine, bref, de l'effacement. Chez Montaigne, l'origine des choses reste arbitraire, multiple, indéterminée, conforme à son intérêt pour l'épicurisme de *De Rerum natura* de Lucrèce par lequel l'ensemble des *Essais* est fort marqué : « Nous ne pouvons nous assurer de la maîstre cause ; nous en entassons plusieurs » (Montaigne, 1965 : III, 6, 899).

Si Montaigne revient à plusieurs reprises à l'inondation de l'Atlantide, il semble que la disparition de l'île appuie le pouvoir situant – mais, encore, non-situé – de l'écriture, philosophique, poétique, ou autre, de fonctionner comme force de devenir dont l'origine fait à jamais défaut à la compréhension rationnelle. Au sujet de la force poétique dans « Du jeune Caton », Montaigne écrit,

la bonne [poésie], l'excessive, la divine est audessus des regles et de la raison. Quiconque en discerne la beauté d'une veue ferme et rassise, il ne la void pas, non plus que la splendeur d'un esclair. Elle ne pratique point nostre jugement : elle le ravit et ravage. (Montaigne, 1965 : II, 37, 231-32)

Perspective qui devait faire longue vie à l'« origine » de la modernité et bien au-delà. La force déplacée, non-placée du discours poétique chez Montaigne renoue avec la force et l'origine ineffables de la nature – *la splendeur d'un esclair*.

Chôralogie et poétique

Au siècle suivant, en 1671, l'écrivain Dominique Bouhours évoque l'effet qu'une personne, qu'une œuvre d'art, ou que le monde naturel peut produire en tant qu'événement dont la cause reste inconnue. Nous dit Bouhours, « La nature aussi bien que l'art, a soin de cacher la cause des mouvements extraordinaires : on voit la machine, & on la voit avec plaisir ; mais on ne voit pas le ressort qui la fait jouer » (Bouhours, 2003). Le principe des merveilles de l'art relève des mystères de la nature. Mais ce principe ne réside pas dans la matière de l'œuvre, qu'il s'agisse de l'art ou de la nature. Nous nous apercevons de la « machine », nous dit Bouhours – le poème, l'ébranlement du vent dans les montagnes, pour invoquer un autre de ses exemples – mais le prodige qu'ils suscitent, n'a pas de cause ; il émane de nulle part ; son « ressort » dépasse notre compréhension. Un événement s'est donc produit, mais la forme précise de cet événement n'a pas d'être, contrairement aux mots imprimés, ou même prononcés, d'un poème. En d'autres mots, il semble que le poétique, une propriété esthétique, traduise l'évé-

nement du nouveau, nouveau qui se rapprocherait dans ce cas à ce que Gilles Deleuze, suivant la pensée stoïcienne dans ses travaux sur l'expression de l'événement dans *La Logique du sens*, nomme une entité incorporelle. Il s'agit pour cette entité d'une qualité inédite située entre l'absence et la présence de l'être, d'un nouveau qui manque de matériel, mais qui est actuel, tiré d'un cosmos virtuel. Il s'agit d'un pur devenir dont le caractère ontologique est d'ordre cosmique.

Ni qualité ni propriété, l'incorporel stoïcien dans l'exposition de Deleuze est un attribut qui subsiste plus qu'il n'existe. Il appartient au monde de manière inhérente, mais préalablement, ou bien parallèlement, aux conditions qu'il fait naître en tant que matière, langue, récit, ou signifiant⁹ (Deleuze, 1969). Il n'est pas cause et il fait bousculer la causalité platonicienne : il n'est ni Idée ni monde, ni modèle ni copie. Il dépasse tout point de perception fixe pour constituer un potentiel de perception: l'éclat d'un rayon de lumière, le goût d'un vin, un rythme, une odeur, une saveur, un courant d'air. Invoquant Proust, Deleuze estime que l'œuvre d'art, la perception qu'elle provoque, et la création de mondes sont partout liées : l'Essence proustienne selon Deleuze

n'est pas quelque chose de vu, mais une sorte de *point de vue* supérieur. Point de vue irréductible, qui signifie à la fois la naissance du monde et le caractère original d'un monde. C'est en ce sens que l'œuvre d'art constitue et reconstitue toujours le commencement du monde, mais aussi forme un monde spécifique absolument différent des autres, et enveloppe un paysage ou des lieux immatériels tout à fait distincts du lieu où nous l'avons saisie. (Deleuze, 1964 : 133)

Art et monde relèveraient tous les deux et de manière enchevêtrée d'un potentiel asubjectif, d'une puissance qui donne forme sans pour autant avoir elle-même de forme, aspect idéal, principe incorporel qui n'est ni matière ni Idée formelle, qui excède l'un et l'autre tout en réglant l'opposition qui les unit¹⁰.

La *chôra* – cette force à caractère obscur dépassant la logique binaire de l'ontologie platonicienne – nous permettrait-elle de repérer ce que Montaigne appelle la splendeur de la poésie-éclair, Bouhours le ressort, et Deleuze l'Essence proustienne ? La *chôra* procéderait-elle de ce qu'il y a d'« excessif » dans le couple modèle/copie ? Ce principe en l'occurrence incohérent constituerait-il un *reste* établi par ce dont le binarisme platonicien ne rend pas compte, à savoir les conditions indécisées sous lesquelles l'Idée devient matière, le modèle

9 Julia Kristeva estime que la *chôra* platonicienne signifie la capacité du langage poétique pour capter les phénomènes appartenant au monde sensible avant qu'ils ne se transforment en objet de la connaissance « [s]ans être encore une position qui représente quelque chose pour quelqu'un, c'est-à-dire sans être un signe, la *chôra* n'est pas non plus une *position* qui représente quelqu'un pour une autre position, c'est-à-dire qu'elle n'est pas encore un signifiant; mais elle s'engendre en vue d'une telle position signifiante » (Kristeva, 1974 : 23-4).

10 Dans une belle phrase, Elizabeth Grosz relie art et devenir du monde : « la peinture, la musique et la littérature mettent à jour non pas des représentations, des perceptions, des images qui sont à portée de main, reconnaissables, que l'on peut identifier, interpréter directement, comme dans le cliché ou dans l'opinion publique, le bon sens, ou le calcul: elles entraînent et génèrent plutôt des sensations jamais vécues, des perceptions de ce qui n'a jamais été perçu ou peut-être de ce qui ne peut pas être perçu autrement » (Grosz, 2008 : 21-22).

copie, la Forme monde ? Combien en outre conviendrait-il de voir en cette force inexprimable qui fait ressortir l'incorporel au sein du monde matériel, un principe choralogique relevant non pas d'une topologie mais d'une poétique ? Il s'agirait d'une approche au concept de devenir qui mettrait en cause la logique binaire, non seulement du schème platonicien, mais des dualismes qui font suite au cartésianisme et même des matérialismes du XIX^e siècle tels que ceux de Marx, Darwin, et Nietzsche pour lesquels l'idéal découle des transformations matérielles – économiques, biologiques, philosophiques – auxquelles l'idée finit par s'opposer¹¹. Approche qui proposerait de penser, avec Deleuze, le concept comme inhérent au monde matériel dont les limites n'empêchent pas au concept de constituer les forces et les orientations de ce même monde, d'envisager de nouveaux futurs, de nouveaux dispositifs philosophiques (Grosz, 2017 : 12). Si la pensée de l'incorporel rejoint celle de plusieurs courants intellectuels récents s'adressant à ce que l'on pourrait ranger avec plus ou moins de précision sous le signe des études du posthumain – théorie de l'acteur-réseau, *object-oriented ontology*, écocritique sous de multiples formes – c'est que l'une et l'autre remettent en cause la logique platonicienne imitative qui répartissent idée et monde, esprit et matière, conscience et inanimation chacun de leur côté. Penser « choralogiquement » ce qui excède, tout en instituant, le dualisme platonicien amène à concevoir des ordres du monde qui dépassent notre expérience.

D'où la possibilité d'une perspective renouvelée sur le rapport entre textualité et spatialité. S'il existe une problématique reliant les travaux de Deleuze et Guattari, Michel Foucault, Henri Lefebvre, Jean-François Lyotard, Michel de Certeau, Edward Soja, Fredric Jameson, David Harvey, Michel Collot, Bertrand Westphal, entre autres qui informent le phénomène que l'on a appelé un « tournant spatial » critique, c'est celle de la représentation¹². Comment comprendre les rapports entre, pour le dire en des termes très simples, ou même, pour aller vite, simplistes, texte et espace, texte et monde ? S'agit-il d'un rapport de thématique (le récit doit se dérouler dans un lieu plus ou moins précis, plus ou moins réel), d'un rapport de mimésis (le récit nous exprime un monde, qui, lui, suscite des histoires, nous organise à son tour des récits [des « plots », en anglais]), ou d'un rapport de forme matérielle (poésie visualisante de Mallarmé, *Calligrammes* d'Apollinaire, art cubiste) ? De plus, penser l'espace sur un plan textuel, cela ne revient-il pas à une logique d'analogie, de métaphore, bref de rhétorique (le texte peut *ressembler* à l'espace ; l'espace peut *manifester* selon certaines perspectives des qualités « textuelles ») ? Le texte est-il de nécessité calqué sur le monde, ou serait-il possible de penser autrement ce rapport ? Pourrait-on même se proposer de découvrir dans le mode poétique ou littéraire une origine critique de la pensée sur l'espace telle que Platon nous l'expose dans le *Timée* ? Le cas-exemplaire chez Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux*, c'est la guêpe et l'orchidée, deux organismes qui agissent l'un sur l'autre non pas en s'imitant,

11 Pour une discussion de ce contexte philosophique : Grosz, 2017.

12 Pour une liste des travaux pertinents de ces auteurs sur l'espace, la géographie, et la culture, travaux qui ont beaucoup contribué à l'idée d'un « tournant spatial » dans le domaine de la théorie critique, ainsi que ceux de Bédard et Lahaie, et Tissier à ce même sujet, voir la bibliographie.

en se mimant, mais, pour invoquer le lexique de Deleuze et Guattari, en se territorialisant l'un sur l'autre, c'est-à-dire en formant des liens, en s'emmêlant, en se superposant pour se transformer et devenir ensemble (Deleuze et Guattari, 1980 : 17). Si la carte l'emporte sur le calque dans le schéma deleuzien, il convient de demander si la manière dont monde et sens deviennent ensemble chez Deleuze pourrait nous rappeler le plan pour ainsi dire *chôralogique* du système platonicien (et ceci malgré le projet en principe anti-platonicien de Deleuze)¹³. Plutôt que de s'imiter ou de se reproduire, l'écriture poétique et le monde matériel deviennent ensemble au moyen de cette *chôra* qui donne forme à des phénomènes à la fois sensibles et idéels. L'espace serait-il toujours, depuis ses origines dans la tradition métaphysique occidentale, « littéraire » ? Ce qui revient à demander : peut-on penser l'espace, qu'il soit matériel, politique, social, textuel, ou autre, sans pour autant penser le littéraire lui-même, ce troisième genre qui gère et conduit, tout en mettant en cause, les oppositions qui le fondent ?

Œuvres citées

- ANTONIOLI, Manola, *Géophilosophie de Deleuze et Guattari*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- ARISTOTE, *La Physique*, Paris, Vrin, 2002.
- BEDARD, Mario et LAHAIE, Christiane, « Géographie et littérature : entre le *topos* et la *chôra* », *Cahiers de Géographie du Québec*, 147, 2008, p. 391-397.
- BERQUE, Augustin, « La *chôra* chez Platon », in YOUNES, Chris, PAQUOT, Thierry, *Espace et lieu dans la pensée occidentale*, Paris, La Découverte, 2012, p. 13-27.
- BOUHOURS, Dominique, *Les Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, édité par BEUGNOT, Bernard, DECLERCQ, Gilles, Paris, Champion, 2003.
- BUCHANAN, Ian, LAMBERT, Gregg, *Deleuze and Space*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2005.
- BRISSON, Luc, « De la philosophie politique à l'épopée. Le *Critias* de Platon », *Revue de métaphysique et de morale*, 75, 1970, p. 402-38.
- BRISSON, Luc, *Le même et l'autre dans la structure ontologique du 'Timée' de Platon*, Sankt Augustin, Academia, 1994a.
- BRISSON, Luc, *Platon, les mots et les mythes*, Paris, La Découverte, 1994b.
- BRISSON, Luc, « De la philosophie politique à l'épopée. Le 'Critias' de Platon », *Revue de métaphysique et de morale*, 75, 1970, p. 402-38.
- CASEY, Edward S., *The Fate of Place. A Philosophical History*, Berkeley, University of California Press, 1998.
- CERTEAU, Michel de, *L'Invention du quotidien, vol. 1, Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.
- CICERON, *Topica ; De inventione ; De optimo genere oratorum ; Topica*, Cambridge, Harvard University Press, 1949.
- COLLOT, Michel, *Pour une géographie littéraire*, Paris, Corti, 2014.
- DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1964.
- DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1969.

13 Sur Deleuze et l'espace plus généralement : Antonioli, 2004 ; Faure, 2012 ; Regnauld, 2012 ; Buchanan et Lambert, 2017.

- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie. Vol. 2: Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.
- DERRIDA, Jacques, *Khôra*, Paris, Galilée, 1993.
- FAURE, Jean-Baptiste, « Schizo-analyse et espace schizoïde. Deleuze et Guattari face à l'espace phénoménologique », *Philosophique*, 15, 2012, p. 69-84.
- FOUCAULT, Michel, « Des espaces autres (1967), hétérotopies », *Dits et écrits*, t. IV. Paris, Gallimard, 1994.
- FOUCAULT, Michel, « Espace, pouvoir et savoir », *Dits et écrits*, t. IV. Paris, Gallimard, 1994.
- GILL, Christopher, « Plato's Atlantis Story and the Birth of Fiction », *Philosophy and Literature*, 3, 1979, p. 64-78.
- GROSZ, Elizabeth, *Chaos, Territory, Art. Deleuze and the Framing of the Earth*, New York, Columbia University Press, 2008.
- GROSZ, Elizabeth, *The Incorporeal. Ontology, Ethics, and the Limits of Materialism*, New York, Columbia University Press, 2017.
- HALLYN, Fernand, *La structure poétique du monde. Copernic, Kepler*, Paris, Seuil, 1987.
- HAMPTON, Timothy, *Writing from History. The Rhetoric of Exemplarity in Renaissance Literature*, Ithaca, Cornell University Press, 1990.
- HAMPTON, Timothy, « The Subject of America. History and Alterity in Montaigne's 'Des coches' », in Elizabeth Fowler, Roland Greene, *The Project of Prose in Early Modern Europe and the New World*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 80-103.
- HARVEY, David, *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Oxford, Blackwell, 1991.
- HEIDEGGER, Martin, « On the Grammar and Etymology of the Word 'Being' », *Introduction to Metaphysics*, New Haven, Yale University Press, 2000.
- JAMESON, Fredric, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991.
- KRISTEVA, Julia, *La Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, 1974.
- LEFEBVRE, Henri, *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 1974.
- LESTRINGANT, Frank, *L'Atelier du cosmographe ou l'image du monde à la Renaissance*, Paris, Albin Michel, 1991.
- LESTRINGANT, Frank, *Écrire le monde à la Renaissance. Quinze études sur Rabelais, Postel, Bodin et la littérature géographique*, Caen, Paradigme, 1993.
- LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.
- MACPHAIL, Eric, « In the Wake of Solon : Memory and Modernity in the Essays of Montaigne », *MLN*, 113, 1998, p. 881-96.
- MONTAIGNE, Michel de, *Les Essais*, Paris, PUF, 1965.
- PETERS, Jeffrey N., « Of Lost Islands : Affect and the New in Montaigne », *Montaigne Studies*, 30, 2018, p. 55-68.
- PETERS, Jeffrey N., *The Written World. Space, Literature, and the Choralogical Imagination in Early Modern France*, Evanston, Northwestern University Press, 2018.
- PRADEAU, Jean-François, « Être quelque part, occuper une place. ΤΟΠΙΟΣ et ΧΩΡΑ dans le *Timée* », *Les études philosophiques*, 3, 1995, p. 375-99.
- PLATON, *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Gallimard, 1950.

- PLATON, *Sophiste. Politique. Timée. Critias*, Paris, Garnier-Flammarion, 1969.
- REGNAULD, Hervé, « Les concepts de Félix Guattari et Gilles Deleuze et l'espace des géographes », *Chimères*, 76, 2012, p. 195-204.
- ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, *Écrire l'espace*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 2002.
- SALDANHA, Arun, *Space After Deleuze*, Oxford, Bloomsbury, 2017.
- SALLIS, John, *Chorology. On Beginning in Plato's 'Timaeus'*, Bloomington, Indiana University Press, 1999.
- SOJA, Edward W., *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London, Verso, 1989.
- TISSIER, Jean-Louis, « Géographie et littérature : présentation », *Bulletin de l'Association des Géographes français*, 84, 2007, p. 243-47.
- VIDAL-NAQUET, Pierre, « Athènes et l'Atlantide », *Revue des études grecques*, 77, 1964, p. 420-44.
- WESTPHAL, Bertrand, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Éditions de Minuit, 2007.
- ZUMTHOR, Paul, « Lieux et espaces au moyen âge », *Dalhousie French Studies*, 30, 1995, p. 3-10.
- ZUMTHOR, Paul, *La Mesure du monde*, Paris, Éditions du Seuil, 1993.

Matérialités et spatialités des textes

Au-delà de la partition : formes et espaces d'inscription du sens dans les musiques actuelles amplifiées

Guillaume Deveney
Docteur en musicologie – ATER AMU, CNRS-PRISM

RÉSUMÉ. Les recherches menées depuis les années 1970 dans le champ des nouvelles théories du texte ont permis de redéfinir la notion d'écriture. En rapprochant ces constats des travaux de philologie musicale, les nouvelles textualités musicales – nouvelle branche italienne de la philologie musicale – ont permis de redéfinir les notions d'écrits musicaux. Ainsi, le texte musical ne renvoie pas uniquement à la partition exploitée par le musicien, mais à tout élément porteur de sens qui contribue à la réalisation du projet artistique. Cet article propose d'explorer ces différentes manifestations textuelles, et de définir par la même occasion les espaces pratiques et théoriques dans lesquels elles s'inscrivent.

MOTS CLÉS : Musiques actuelles amplifiées, Philologie musicale, Nouvelles textualités musicales, Musicologie de la production, Complexe auctorial

ABSTRACT. The research carried out in the 1970s on new textual theories makes it possible to redefine the notion of « textuality ». Once applied to the musical philological field, these new theoretical frameworks enable us to change our way to approach musical textualities. The idea of a musical text thus does not simply refer to music scores, but to any meaningful element which contributes to the musical project. This paper will explore these different forms of textuality and will define the practical and theoretical spaces in which they belong.

KEYWORDS: Popular Music Studies, Musical Philology, Production Musicology, New Musical Textualities

Les musiques actuelles amplifiées¹ sont un ensemble de répertoires très souvent considérés comme des musiques de pure tradition orale. Cette affir-

¹ Même si le terme reste sujet à polémiques entre les différents musicologues, certains optant pour « musiques populaires modernes », plus proche de l'appellation anglo-saxonne *pop music*, ou encore pour le terme de « musiques populaires phonographiques », qui rappelle le lien qu'entretient cet ensemble de répertoires avec l'enregistrement sonore. Nous préférons ici l'appellation de « musiques actuelles amplifiées » proposée par le ministère de la Culture, terme en

mation est vraie, ou tout du moins partiellement. La musicologie des musiques actuelles, pour sa part, a mis en avant le rôle central qu'exerce la dimension audiophonique dans le développement de ces répertoires (Lacasse, 2008 ; Sklower, 2013). L'un des exemples les plus flagrants reste l'ouvrage *Philosophie du rock* de Roger Pouivet, dont le postulat initial est que « le rock consiste en la création d'œuvres musicales en tant qu'enregistrements dans le cadre des arts de masse » (Pouivet, 2010 : 11). Cette remarque est d'autant plus intéressante qu'elle soulève le questionnement de l'inscription de l'œuvre de rock² sur un support. Bien que cette œuvre ne soit pas pour autant fixée dans le marbre, la production obtient à un moment donné de sa création une forme stable qu'apporte l'enregistrement audio. Ainsi, cette oralité se retrouve – momentanément³ – définie sur un support qu'est l'enregistrement audio.

Cependant, les formes d'inscription au sein de ces répertoires ne s'arrêtent pas à l'audio : bien au contraire, elles prennent une multitude de formes – inscrites sur papier ou non – que les artistes vont exploiter tout au long de leur production. Notre objectif ici est d'élargir les propositions précédentes à un ensemble bien plus vaste de champs des possibles de l'inscription de l'œuvre musicale.

La pratique des musiques actuelles amplifiées repose bien moins sur l'écrit que la pratique des musiques savantes occidentales, mais les éléments scripturaux restent relativement présents dans l'apprentissage (Lamarre, 2016 : 23 sq.) ainsi que dans la pratique (Deveney, 2016 : 253-263). Ce positionnement théorique fait encore débat, comme le suggèrent les postulats des auteurs cités précédemment. Afin d'expliquer notre orientation, il nous suffit de poser la question suivante : *qu'entend-on par écrit* ? Dans son acception la plus commune, la forme écrite reste la partition. Même si son utilisation est bien plus marginale que dans la pratique savante occidentale, elle reste toutefois un outil d'apprentissage et de pratique utilisé par une grande partie des praticiens⁴. Par ailleurs, il ne faut pas oublier d'autres formes d'inscription des éléments mélodiques, harmoniques et interprétatifs de l'œuvre musicale : la grille harmonique ou encore la tablature en sont d'excellents exemples. On peut ainsi constater que, pour un répertoire de tradition orale, les musiques actuelles amplifiées présentent diverses formes d'inscription du matériau sonore.

Mais notre propos ne s'arrête pas aux paramètres mélodiques et harmoniques de l'œuvre musicale. L'inscription du sens, du développement de la narrativité du propos artistique, ainsi que les éléments permettant l'élaboration d'un spectacle sont autant de niveaux de textualité que le chercheur doit également prendre en compte. Ainsi, l'étude que nous proposons dans cet article cherche à

vigueur dans tous les établissements d'enseignement de la musique en France, et rappelant également le rapport que ces répertoires musicaux (rock, rap, *funk*, *pop*, etc.) entretiennent avec les différents systèmes d'amplification sonore.

2 Qui de notre point de vue devrait s'étendre à l'ensemble des répertoires constituant les musiques actuelles amplifiées.

3 Le travail de l'œuvre pouvant toujours être ré-effectué au cours de réinterprétations, ou *cover songs* en anglais (Mosser, 2008)

4 Amateurs comme professionnels.

voir plus précisément en quoi ces dimensions textuelles s'inscrivent profondément dans le processus créatif et dans sa dimension esthétique.

Écritures et musiques actuelles

La notion d'écriture

Les nouvelles théories du texte, depuis les années 1970, ont largement aidé à développer une redéfinition du concept de texte. Roland Barthes, dans son *Degré zéro de l'écriture*, marque clairement la séparation entre notation et écriture : alors que la notation n'est que l'empreinte scripturale du mot, l'écriture, quant à elle, représente l'idée véhiculée par cette trace (Barthes, 2002 : 178-179). Par la suite, d'autres théoriciens ont largement influencé la recherche musicale sur la notion de texte, qu'il s'agisse de Gérard Genette et de l'impact de *Seuils* sur les travaux de Lacasse (2008), de Derrida avec la première partie de *La dissémination* – « La pharmacie de Platon » – (1972), ou, plus récemment, des travaux de François Rastier (2001) sur la philologie numérique.

Ce regain d'intérêt amené par les travaux de ce mouvement a grandement influencé la philologie musicale à plus d'un titre. Tout d'abord par le développement de l'étude génétique des œuvres contemporaines, des modes de création au travers des manuscrits et esquisses (Donin, 2010), des acteurs de la création (Donin, Ferrer, 2015). Ce renouveau conceptuel a eu un impact certain sur la philologie italienne, donnant naissance à l'étude des « Nouvelles Textualités Musicales ». Mené par Angela Ida De Benedictis et Nicola Scaldaferrri, ce courant prend sa source au cœur des mutations que subit la partition savante depuis le xx^e siècle, comme le soulève Jean-Yves Bosseur :

Toutefois [...] quand, à partir du début du xx^e siècle, certains compositeurs ont désiré intégrer à leur vocabulaire des matériaux sonores inusités dans la musique traditionnelle, ils n'ont pu que constater les carences d'une notation qui avait fort peu évolué depuis plus d'un siècle. (Bosseur, 2013 : 95)

La problématique soulevée par ce type d'inscription provenait de la distanciation s'étant peu à peu opérée entre l'idée compositionnelle⁵ et les capacités de la partition à représenter cette réalité musicale en devenir. Tout au long de la seconde moitié du xx^e siècle, le système de notation musical a subi de nombreux remaniements et ajouts, du fait de cette divergence entre conceptualisation du son et mode d'écriture (De Benedictis, 2009 : 72). De ce fait, l'objectif des nouvelles textualités musicales a été de cataloguer les mutations des formes d'inscription du sens en recensant les ajouts proposés par des compositeurs tels

5 Et sonore

que Busoni, Maderna ou encore Cage. Ce corpus met en avant l'importance du rapport écriture musicale/son produit. L'évolution de ce binôme est en adéquation avec les nouvelles voies de travail du matériau sonore, soulevant ainsi de nombreux questionnements philologiques sur le rapport texte musical/œuvre au sein des nouvelles textualités musicales.

Ce courant philologique récent jette un regard neuf sur la façon d'appréhender la notation des œuvres musicales, présentes comme futures. Cette orientation théorique reste néanmoins très récente⁶ et marquée par son application aux courants savants. Son utilisation sur les répertoires étudiés dans cet article n'est donc en aucun cas directe, les travaux philologiques sur les musiques actuelles amplifiées étant assez rares (Moore, 2001). Toutefois, nous avons été frappés par ce regard sur les nouvelles conceptions de ce qu'est le texte musical, très proche de l'acception de Roland Barthes sur la dichotomie notation/écriture. De notre point de vue, les nouvelles textualités musicales ouvrent la voie vers de nouvelles perspectives de compréhension de l'écriture – dans le sens proposé par Barthes – au sein des musiques actuelles amplifiées. Ainsi, la partition n'est plus le seul vecteur de sens musical, mais un élément parmi d'autres propositions textuelles, telles que la chorégraphie, le jeu de lumière ou encore la scénographie. De cette rencontre entre champ théorique et répertoire musical naîtra une nouvelle façon d'appréhender le texte musical et d'approfondir ces notions face aux nouveaux modes d'inscription du sens en musique, notamment dans le domaine numérique.

L'idée de « textualité » est au centre de l'étude des musiques actuelles. Étymologiquement, le verbe *textum* signifie *tisser*. La création au sein des musiques actuelles, comme nous l'avons défendu lors de notre thèse de doctorat, est un tissage de nombreux éléments, de nombreuses actions d'acteurs divers.

Il est à noter que les différentes formes de textualité d'une création artistique s'élaborent non pas de manière synchronique mais bien tout au long de la période de création. Ainsi, les formes textuelles jalonnent la production artistique depuis son élaboration initiale (esquisses⁷, enregistrement) jusqu'à sa réalisation devant un public. De ce fait, la notion de projet décrit le mieux le développement de la production musicale. Pour Pierre-Marc de Biasi et Réjean Legault : « le projet [...] ne se constitue lui-même qu'à travers une évolution (la métamorphose des formes qui donne à voir l'aventure transformationnelle de la conception) avant d'aboutir, le cas échéant à sa propre matérialisation (sous la forme de l'œuvre construite [...]) » (De Biasi et Legault, 2000 : 10). Il y a dans cette définition une idée de maturation du dessein initial, qui s'opère dans la durée. C'est, de notre point de vue, l'un des principaux éléments de la définition de la production musicale.

Ainsi, tout au long de sa réalisation, les propositions des différents intervenants, qu'ils soient compositeurs, directeurs artistiques, éclairagistes, metteurs

6 L'article établissant ses bases méthodologiques ne date que de 2009 (De Benedictis, Scaldaferrri, 2009).

7 Qui peuvent être inscrites sur papier mais plus certainement sur un logiciel de mixage et d'édition musical.

en scène et de bien d'autres corps de métiers, ajoutent un paramètre porteur d'un sens singulier qui accroît la portée esthétique de l'œuvre. La création musicale, si nous devons la définir à la lumière de cette proposition, serait un projet bâti sur le tissage d'éléments signifiants concourant à développer et à concrétiser la volonté du complexe auctorial.

Face à cette définition, on pourrait se demander quelles sont – au-delà de la partition – les différentes formes de ces textualités musicales ? Comment et dans quel(s) espace(s) s'inscrivent-elles ? Quels en sont leurs impacts sur la production musicale elle-même ? Notre article se concentrera ainsi sur l'étude des différentes textualités qui se forment avec et autour de l'œuvre musicale.

Textualité et espaces d'inscription

Avant de nous pencher sur la question de ces variétés textuelles, il nous faut définir plus précisément ce que l'on entend par espace d'inscription. Nous avançons que les différentes formes de textualité (*e.g.* notation, mais également dans le travail lumière, chorégraphique ou de mise en scène) ont pour but de développer l'œuvre au-delà de la « simple » interprétation musicale. L'ensemble de ces dimensions concourt à l'élaboration d'un projet articulant son sens autour de l'œuvre musicale, mais en dépassant les frontières de la modalité auditive, pour s'étendre vers d'autres vecteurs de réalisation. Ainsi, cette production possède différents niveaux d'inscription textuelle du sens.

Afin de théoriser plus précisément ces différents niveaux textuels, nous proposons de nous rapprocher du concept de champ développé par Pierre Bourdieu. Il ne s'agit pas d'une transcription directe de la notion en vue d'une application concrète dans le domaine musical, mais plutôt d'éléments théoriques pouvant apporter des points d'éclaircissement sur notre conception du principe d'espace d'inscription. De manière assez succincte, voici les points prégnants de la théorie du champ⁸ :

Il s'agit d'un microcosme dans un macrocosme
où chaque champ possède des règles et des enjeux spécifiques.

Il s'agit d'un système ou espace structuré de positions.

L'application de ce concept au domaine des textualités musicales nous semble intéressante sur plusieurs points. Dans le cadre d'une production musicale, il s'agit bien d'un petit ensemble d'éléments participant à l'élaboration du projet artistique ; les différentes formes de textualité dépendent de règles propres aux habitus des différents acteurs de ces textualités, et chacune d'entre elles répond à un objectif particulier (*e.g.* réalisation, narration, promotion⁹) ; enfin, l'idée de champ comme espace structuré nous paraît tout à fait pertinente à exploiter dans notre contexte sur deux versants. Tout d'abord en nous y référant comme un « espace des possibles » (Bourdieu, 1999 : 9), où les acteurs de ce champ, ayant connaissance des enjeux de leur pratique sur le projet global, vont agir pour contribuer à l'homéostasie du champ. Dans notre cas les différents

8 Pour plus de précisions, voir Bourdieu, 1999 et sa critique par Lahire, 1999.

9 Que nous expliciterons plus loin dans cet article.

acteurs de ces textualités ont conscience de participer à l'élaboration d'un projet commun : c'est dans cette optique qu'ils ont été engagés. De ce travail en coopération – au sens psychologique du terme¹⁰ – pourra ainsi émerger différentes propositions¹¹. On peut également concevoir le terme d'espace comme zone dans ce champ de textualités regroupant différentes propositions textuelles en une seule catégorie les définissant par rapport aux autres. En effet, les textualités du domaine numérique peuvent ainsi être distinguées de celles de l'univers matériel. Le schéma suivant propose une première esquisse du champ des textualités dans l'univers de la création musicale. Il faut cependant nuancer notre propos en rappelant que les catégories et exemples présentées ici ne sont pas forcément hermétiques : la notation musicale, par exemple, se fait en effet sur papier, mais se retrouve également sous format numérique ; ou encore les vidéos diffusées pendant les concerts peuvent être proposées par les groupes sur le web.

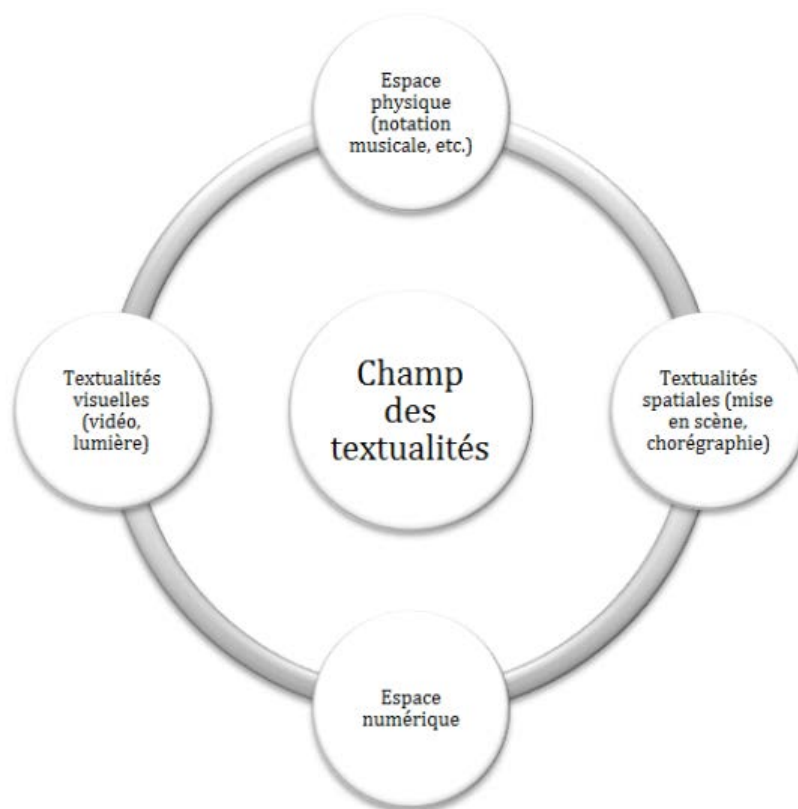


Figure 1 : Esquisse des champs de textualités

Ainsi, la notion d'espace au sein de notre article revêt deux aspects : à la fois comme zone d'élaboration en collaboration par la rencontre des acteurs du projet, mais également comme catégorie, ou *lieu* au sens large du terme¹²,

10 Il s'agit de l'idée de coopération intégrative : chaque acteur met en commun compétences et savoir-faire pour réaliser le projet (Conein, 2004).

11 Même si les visées individuelles peuvent diverger de temps à autres, et si parfois les « conflits auctoriaux » font évoluer le projet.

12 Il peut s'agir d'un lieu physique (comme une salle de concert), ou bien encore d'un lieu virtuel : une zone indéfinie où circulent les idées des différents acteurs, sans être encore mises en œuvre. L'esprit du créateur en est un bon exemple : en lui se trouvent les premières ébauches de ce à quoi ressemblera la réalisation. Cette sphère est propre à chaque acteur dans la phase d'éla-

regroupant différentes formes de textualité par aire d'utilisation (numérique vs physique ; visuel vs spatial).

Les acteurs des textualités musicales

Notre questionnement sur les différentes textualités autour d'une œuvre musicale nous amène à nous interroger sur les auteurs de ces textualités. Une réponse rapide – et quelque peu simpliste – serait de dire que seul le compositeur est l'auteur de l'ensemble de ces manifestations créatrices. Or, même s'il en est le principal instigateur, nombre d'intervenants entrent en jeu dans le développement du projet musical, qu'ils soient artistes, arrangeurs, ingénieurs du son ou de lumière, chorégraphes, metteurs en scène, directeurs artistiques et producteurs... tous ont un rôle à différents niveaux de la conception du projet (conseils, décisions artistiques, économiques, etc.). Afin de mieux définir ce processus créatif, nous avons proposé le terme de « complexe auctorial ». Ce concept souligne la diversité des acteurs œuvrant au développement d'un projet artistique, depuis sa conceptualisation par le compositeur et l'équipe de production jusqu'à sa réalisation, en studio comme en concert.

Mais, du fait du grand nombre d'intervenants, dont les spécialités sont plus ou moins éloignées de la dimension musicale, doit-on parler de *projet musical* ou de *projet artistique* ? De notre point de vue le musical reste au centre du projet, même si la lumière, la vidéo, la mise en scène ou la chorégraphie sont partie prenante de la production. Ces éléments – conduite lumière, etc. – pourraient être considérés comme des péri-textes, cependant leur production s'élabore durant la période de création de l'œuvre¹³, et ils constituent un paramètre de la production et non un simple commentaire (Genette, 1987 : 21). L'ensemble de ces vecteurs de sens sont autant de strates de l'œuvre musicale développant le projet initial à présenter au public. Pour trancher ce questionnement, nous utiliserons l'appellation de « projet créatif » proposé par Bernard Ricard (Ricard, 2000 : 95), qui met en avant l'idée de projet présenté auparavant et met l'accent sur la dimension créative de l'action commune des intervenants de la production.

Toutefois, les textualités autour de l'œuvre ne sont pas forcément des éléments permettant la réalisation de l'œuvre en public. Il peut s'agir en effet de textualités de commentaires, qui n'ont pour seul but que de parler de l'œuvre, l'artiste ou le processus de création. Il nous faut ainsi faire une distinction entre les auteurs de textes permettant la réalisation de l'œuvre en spectacle et les auteurs de paratextes, c'est-à-dire de textes de commentaires. Nous adopterons ici la distinction proposée par Barthes entre écrivains et écrivants. L'écrivain est le détenteur du langage, celui qui a pour fonction d'écrire l'œuvre qui, par son action, existera en ce monde. Les écrivants, quant à eux, travaillent sur le maté-

boration. Il s'agit d'un espace transitoire, où les idées seront en germination. Espace individuel mais qui peut aussi être commun : c'est le cas de sessions de *brainstorming* autour de la conception, de la concertation interindividuelle sur la future marche à suivre, où les idées n'étant pas encore fixées circulent.

13 Bien qu'elles soient généralement postérieures à l'enregistrement de l'œuvre.

riau donné par l'écrivain par le biais de commentaires, gloses et exégèses, critiques, etc. « Les écrivains, eux, sont des hommes « transitifs » ; ils posent une fin (témoigner, expliquer, enseigner) dont la parole n'est qu'un moyen ; pour eux la parole supporte un faire, elle ne le constitue pas » (Barthes, 2002 : 156)¹⁴. Le commentaire ravivant l'intérêt pour l'œuvre, la relation entre les actions de l'écrivain et les écrits des écrivains est très forte, l'exégèse éclairant sous un jour nouveau les propos de l'écrivain. Sans écrivain, pas d'écrivain :

220

La parole de l'écrivain est une marchandise livrée selon des circuits séculaires, elle est l'unique objet d'une institution qui n'est faite que pour elle, la littérature ; la parole de l'écrivain au contraire, ne peut être produite et consommée qu'à l'ombre d'institutions qui ont, à l'origine, une toute autre fonction que de faire valoir le langage : l'Université et, accessoirement, la Recherche, la Politique, etc. (Barthes, 2002 : 157)

Cette assertion de Barthes peut être transposée à l'univers musical : le compositeur peut donc être considéré comme l'écrivain principal de l'œuvre. Dans la production musicale, cet acteur est alors rejoint par les différents membres du complexe auctorial cités précédemment : l'arrangeur, l'orchestrateur, l'ingénieur du son, l'ingénieur lumière, le chorégraphe, le producteur ou encore le directeur artistique. Concernant les écrivains en musique, on trouve l'éditeur, le critique musical, le journaliste spécialisé, mais aussi le musicologue. La dichotomie effectuée ici est importante car elle met en évidence deux processus d'action bien distincts sur le développement et la diffusion du projet créatif. Les écrivains agissent directement sur l'œuvre : de ce fait ils travaillent et façonnent directement le matériau sonore, dans son élaboration (*via* le compositeur, l'arrangeur, les interprètes) comme dans son traitement (au travers de l'ingénieur du son, le producteur, le directeur artistique, le label). L'action des écrivains sur l'œuvre ne se limite pas à la sphère de la production pré-enregistrement : elle s'étend aussi au domaine de la représentation en public. Ainsi, les ingénieurs son et lumière, le chorégraphe, le metteur en scène, les vidéastes sont à leur tour des écrivains car ils agissent directement sur la forme et la production de l'œuvre telle qu'elle va être perçue par les spectateurs. L'écrivain a une zone d'action bien différente des écrivains. Ces acteurs-seconds travaillent *autour* de l'œuvre. Alors que l'écrivain peut exister sans que la production soit présentée à un public, les écrivains ont besoin de ce produit pour pouvoir créer du matériau à leur tour. Leur travail est du domaine de la glose : ils mettent en perspective l'œuvre, font une critique, observent et commentent ses relations avec les productions contemporaines et/ou des périodes précédentes, etc. La portée de leurs productions est vitale pour la pérennité de l'œuvre : c'est au travers de ces discours, critiques, dialogues autour de celle-ci qu'elle va continuer à vivre dans la conscience des individus, amenant d'autres personnes à s'intéresser à la production. Si l'écri-

14 Cette assertion n'est pas sans rappeler la distinction médiévale avancée par Bourdieu entre *lectores* (qui lisent et commentent) et *auctores* (qui créent) (Bourdieu, 1999 : 7).

vain produit un texte, l'écrivain, lui, produit du « paratexte » (Genette, 1987 : 7). Du point de vue philologique, le travail des écrivains relève du commentaire d'œuvre, alors que l'écrivain va être l'instigateur de l'œuvre tout au long de son processus de développement¹⁵. Il s'agit là de toute la différence entre écrivains et écrivants en musique : alors que les premiers travaillent le texte et certaines formes d'épitéxtes musicaux, les écrivants concentrent leur action sur le domaine de l'épitéxte (la plupart du temps public mais parfois privé), dans cette approche de commentaire de l'œuvre et de sa portée vis-à-vis du contexte musical duquel elle émerge.

Au travers de cette distinction polaire, nous pouvons entrevoir avec plus de précision le rôle et l'action des acteurs que nous avons identifiés dans la chaîne productive des musiques actuelles amplifiées. Ces catégories ne sont pas pour autant totalement hermétiques – certains écrivains pouvant être des écrivants, et vice-versa. Il suffira de porter alors notre attention sur l'implication de ces acteurs aux rôles alternatifs et multiples, et de voir dans quelle mesure le même acteur (éventuellement quel qu'il soit) peut agir alternativement dans ces deux fonctions autour de l'œuvre.

Avant de continuer, arrêtons-nous un instant pour faire un point sur notre définition de la textualité au sein du projet créatif. Ainsi, ces textes sont :

- issus de différents auteurs aux compétences pouvant être extra-musicales (e.g. chorégraphes, éclairagiste, etc.) ;
- inscrits dans différents espaces de réalisation (e.g. physique, numérique, etc.) ;
- produits à différents moments de la création (e.g. avant, pendant ou après la présentation au public) ;
- destinés à différentes activités (e.g. réalisation de l'œuvre musicale, promotion du projet, etc.).

L'inventaire des formes dans les parties suivantes se développera autour de trois espaces d'« inscription » : l'avant-représentation, le spectacle en lui-même et l'univers numérique du web. Ainsi, lorsque la distinction sera nécessaire, nous différencierons les écrivains (acteurs directs de la production) des écrivants (commentateurs), et l'impact de chacun sur la production musicale au sens large.

Promotion et production : les textualités d'avant-représentation

Différentes formes textuelles sont en action bien avant que la production « en spectacle » ne se réalise. Leurs visées sont clairement différenciées : l'une cherchant à promouvoir l'œuvre musicale – ou plutôt le produit artistique développé par le complexe auctorial – afin d'inciter le public à s'intéresser à la pro-

¹⁵ Voir au-delà, dans le cas de réinterprétations de la pièce, qui vont donner encore un aspect différent à l'œuvre. Ce sera malgré tout l'œuvre d'acteurs de la production, qui seront simplement différents des intervenants d'origine.

duction (sur support audio ou en concert), alors que la seconde catégorie se réfère aux documents permettant la réalisation du spectacle.

Éléments de promotion

On entend par « éléments de promotion » tout document aidant à promouvoir le projet créatif auprès de différentes niches de public. Ceci comprend les affiches et flyers de concerts, *trailers* et *teasers* vidéo du futur album et/ou de la future tournée. Les choix des polices et de l'image servant de fond pour ce document de promotion n'est en aucun cas anodin : certains codes peuvent être inscrits dans l'esthétique de certains courants (e.g. les polices gothiques du *black metal*¹⁶) ou bien renvoyer à une atmosphère bien particulière (e.g. l'aspect distingué, voire rétro proposé par Fababy¹⁷). Évidemment, il ne s'agit pas de généraliser en pensant qu'une police spécifique à chaque style est en vigueur, mais on retrouve des récurrences dans l'esthétique de certains logos et fonds visuels des affiches selon les différents répertoires envisagés. Le but étant de renvoyer à des éléments d'une sous-culture musicale à laquelle les individus pourraient s'identifier.

Concernant le support audio physique, la première image que perçoit l'auditeur avant l'écoute du support est déterminante, car elle donnera une première impression, un contexte, un univers particulier, aiguillant l'auditeur dans son écoute. C'est le cas dans l'illustration du *Beethoven's Last Night* de Trans-Siberian Orchestra¹⁸. La pochette dépeint le compositeur installé devant son piano, la mine défaite au milieu de papier à musique rempli d'esquisses. En arrière-plan, on observe une nuit orageuse. Autant d'éléments installant l'ambiance de ce concept album, éléments qui se retrouveront dans l'espace narratif de cette production.

Parmi les textualités visuelles de promotion, on ne peut parler de musiques actuelles amplifiées sans parler de clip vidéo. Frédéric Moinard définit le clip comme étant « à la fois film d'auteur et film publicitaire » (Blanchard, 1987 : 50). Ces deux facettes sont inhérentes à ce mode de création. Film d'auteur car l'histoire exposée est originale – au sens où elle est réalisée dans le cadre de cette production – et cherche à développer une histoire¹⁹, une époque²⁰, une idée²¹,

16 Agenda concert metal (consulté le 05.09.2017) : « Nargaroth à Paris ». http://www.concerts-metal.com/concert_-_Nargaroth_@_Paris-615.html.

17 Baskets Blanches (consulté le 05.09.2017) : « Fababy en concert unique le 20 décembre à La Maroquinerie ». <http://basketsblanches.com/concert-fababy-en-concert-unique-le-20-decembre-a-la-maroquinerie/>.

18 Kelly, Colin (consulté le 11.05.2014) : « Trans-Siberian Orchestra – Mephistopheles Returns ». <http://colinkellymusicinreview.blogspot.fr/2013/10/trans-siberian-orchestra-mephistopheles.html>.

19 InsideOutMusicTV (consulté le 12.09.2017) : « Leprous, From the Flames ». <https://www.youtube.com/watch?v=FZSLX1zXnfM>.

20 Mars, Bruno (consulté le 06.05.2014) : « Bruno Mars – Treasure [Official Music Video] ». <https://www.youtube.com/watch?v=nPvuNsRccVw>.

21 Houdaj, Achraf, (consulté le 11.05.2014) : « Muse – Animals (Official Video) ». URL : <https://www.youtube.com/watch?v=5lVatZeQ68Y>.

une atmosphère²². Film publicitaire parce que sa durée reste extrêmement courte (en dessous des 10 minutes) et parce qu'il est produit dans le cadre de la promotion de l'album contenant le titre. Cette dénotation textuelle de la production a donc un double objectif : à la fois apporter une strate narrative supplémentaire, mais aussi renforcer l'intérêt du public autour de la nouvelle production en lui présentant un contenu original de l'un des titres de l'album.

Ainsi, ce texte met autant en avant la dimension musicale que chorégraphique, de mise en scène, etc. Nous pensons clairement au clip iconique de *Thriller* de Michael Jackson, où l'aspect fantastique du texte est amplifié par la mise en scène de la vidéo. Grâce à ce dispositif visuel, le complexe auctorial s'enrichit de nouveaux acteurs durant cette partie du développement, à savoir l'ensemble de l'équipe de tournage, du réalisateur au cadreur en passant par le *story board*. Leurs actions permettent à l'œuvre de gagner une atmosphère particulière, une dimension narrative plus affirmée, renforçant son impact rhétorique. Le clip dépasse même sa simple dimension de production annexe du projet créatif : en effet, sa dimension visuelle prend une place de plus en plus importante dans les concerts de musiques actuelles amplifiées, par le passage de ces clips lors de la prestation scénique (ce qui fut le cas pour une version remaniée du clip de *Thriller* lors de la tournée abandonnée *This is it*).

De manière plus large, Simon Frith évoque toute la dimension narrative des chansons dans la production de musiques actuelles : « de façon implicite, toutes les chansons sont des récits : elles comportent un personnage principal, l'interprète, soit un personnage adoptant une attitude, faisant face à une situation, s'entretenant avec quelqu'un (si ce n'est qu'avec lui-même) » (Lacasse, 2006 : 13). Le rôle essentiel de renfort narratif opéré par la création du clip en est d'autant plus évident : l'ajout du médium visuel aide ainsi le spectateur-auditeur à envisager l'œuvre sous un angle narratif particulier²³.

Les documents techniques

Jusqu'ici, nous avons évoqué des exemples de dénotation textuelle permettant la promotion du projet créatif vers un public donné. Or, il existe une autre catégorie de textualités qui sous-tend la production en concert, mais dont le contenu est purement technique et détermine certains paramètres du spectacle, depuis l'exploitation de l'espace scénique jusqu'à l'utilisation de matériels spécifiques. Ces textualités ne sont pas accessibles au public, en dehors de l'équipe technique et des artistes : tout d'abord parce qu'il s'agit de documents techniques définissant certains points spécifiques (choix des micros, placement scénique, agencement des titres, etc.), et parce que l'intérêt du public porte sur d'autres problématiques (notamment la qualité de la prestation).

22 Roadrunner Records, (consulté le 04.09.2017) : « Porcupine Tree – Bonnie the Cat [OFFICIAL VIDEO] ». <https://www.youtube.com/watch?v=TJxPoAkTa2s>.

23 Toutefois, cela ne veut pas dire que l'œuvre musicale, son texte et la trame narrative de la vidéo vont pour autant dans le même sens. En effet, le complexe auctorial voudra peut-être jouer sur une opposition de sens, travaillant sur un espace de paradoxe entre les sens des différents médiums.

On en dénombre cinq qui assureront le bon déroulement de la représentation. Il y a tout d'abord le plan de scène, le document qui établit le placement de chaque artiste et du matériel sur le plateau. C'est un document fondamental pour la suite de la réalisation : à partir de cette configuration, la technique pourra installer le matériel lumière et de sonorisation en conséquence. De cette fiche dépendra l'installation technique dans son ensemble. Ce document peut être une représentation schématique sur papier accompagnée de sa légende, ou bien une représentation physique en modèle réduit pour visualiser exactement le placement scénique et la disposition des micros, du dispositif lumière, des éléments de décor, etc.²⁴ Parmi les autres documents internes, il y a la *setlist* (*i.e.* programme) qui détaille le déroulement des titres. L'agencement proposé n'est pas fixe et peut varier d'une représentation à l'autre. Au même titre qu'une esquisse, on peut y trouver des annotations (qui détaillent quand il faut s'adresser au public, les changements d'instruments éventuels, les changements d'accordage ou déplacements scéniques). Cette textualité a une double fonctionnalité : d'une part, elle s'adresse aux musiciens pour convenir des titres et de leur ordre d'interprétation durant le concert. Elle permet aussi de prévoir les morceaux en cas de rappel. D'autre part, il s'agit également d'un document à l'adresse de la technique, qui pourra alors établir certains détails de la représentation en les programmant (*e.g.* utilisation de tel ou tel effet sonore, utilisation de machines à fumées, lumière, etc.).

La feuille de patch a plusieurs fonctions. Elle permet d'indiquer au régisseur son les différents instruments et le détail des éléments à sonoriser (*e.g.* la prise de son de chaque élément de batterie, la combinaison Direct *injectbox*/micro pour une sonorisation de guitare basse), mais aussi le type de matériel de sonorisation que souhaite le groupe pour sa prestation (*e.g.* un certain modèle de micro pour le chanteur, utilisation de *wedge*²⁵ ou de système *in-ear monitor*²⁶ pour les retours, etc.).

Dernier document technique, la conduite lumière. Celui-ci est destiné à l'ingénieur lumière pour préfigurer l'utilisation de programmes lumières pour le spectacle. Le technicien va programmer en amont du spectacle l'utilisation de certains effets lumières à des moments précis du spectacle. C'est en cela que les documents précédents (plan de scène et *setlist*) auront un rôle crucial : il pourra encoder ses programmations successivement en suivant le déroulement du spectacle et les attentes des organisateurs (*e.g.* éclairage d'un musicien durant un solo, programmation d'un noir salle, éclairage suivant certaines formules rythmiques, etc.).

24 Tumblr (consulté le 05.05.2014) : « Nine Inch Nails ». URL : <http://31.media.tumblr.com/>.

25 Enceinte retour à même le sol et légèrement en biais pour projeter le son vers le musicien. Appelée aussi « bain de pieds ».

26 Système de retour relié à des écouteurs pour que l'artiste puisse entendre directement dans son casque le son des retours.

Les textualités scéniques

Il s'agit des formes textuelles plus concrètes s'effectuant au cours de la représentation scénique. On peut ici distinguer deux formes de textualité scénique : celles relevant de l'exploitation de l'espace scénique lui-même, et les formes de textualité en action lors du spectacle.

L'exploitation de l'espace scénique

L'utilisation de l'espace scénique est très révélatrice des choix artistiques du complexe auctorial. L'habillage de la carcasse noire de la salle de concert permet de souligner l'ambiance du spectacle.

Considérons tout d'abord la scène en elle-même. Sa forme peut avoir un impact significatif dans l'expérience musicale du spectateur. Il s'agit d'une nouvelle strate textuelle proposée au spectateur. En effet, le changement de forme, au-delà de la classique scène rectangulaire en confrontation frontale avec le public, peut lui donner accès au public sur d'autres zones de vision du spectacle et lui donner un regard particulier sur la production en cours de réalisation. C'est le cas de la « *Snake pit* » du groupe Metallica dans sa tournée du *Black album*, où le groupe a adopté une scène de forme triangulaire, où le public avait accès à chaque pan de la scène²⁷. De plus, une partie des spectateurs avait accès à l'intérieur de la scène, apportant un regard encore plus insolite à la prestation, comme s'ils étaient eux-mêmes sur scène. Metallica a largement utilisé cette modification scénique sur de nombreuses tournées, notamment lors de la tournée *Rewired* de 2017²⁸.

Ce déplacement du public – ou du moins d'une partie de ce dernier – de l'extérieur vers l'intérieur de la scène s'est développé dans certaines productions musicales : le collectif Snarky Puppy en est un bon exemple. L'enregistrement de leurs albums s'est fait jusqu'à présent en présence du public²⁹, ce dernier étant placé parmi les musiciens dans le studio. Les auditeurs étant munis de casque permettant d'entendre le résultat sortant du système de sonorisation. C'est le cas dans l'album *Family Dinner*, où le groupe accompagne plusieurs artistes de la scène américaine actuelle, au profit d'une école de musique, le *Jefferson Center* de Roanoke³⁰.

L'habillage scénique par une mise en scène particulière est également déterminant. Au même titre que le clip est un renfort narratif de l'œuvre, les décors sont une valeur ajoutée à l'ambiance développée par le complexe auctorial. Prenons le cas du groupe de metal finlandais Lordi. Ce groupe a bâti son univers autour des productions du cinéma horrifique. Afin de rappeler cet univers,

27 Q103 (consulté le 05.05.2014) : « Metallica to Resurrect the Legendary Snake Pit ». <http://q103albany.com/metallica-to-resurrect-the-legendary-snake-pit/>.

28 Metallica (consulté le 20.09.2017) : « Lyon, France – September 12, 2017 ». <https://www.metallica.com/photos/1010953/lyon-france-september-12-2017>.

29 Exception faite de leur dernier album *Culcha Vulcha*, où ils ont renoué avec une approche plus traditionnelle de l'enregistrement.

30 Vimeo (consulté le 05.05.2014) : « Snarky Puppy–Family Diner Volume 1 ». <http://vimeo.com/album/2537309>.

l'espace scénique a été construit autour de cette idée³¹. En arrière-plan, un mur sur lequel est tracé le symbole du groupe avec du sang, le support de la batterie ressemblant à une armature rouillée d'où pendent des chaînes ; sur la droite, une poutre à laquelle sont suspendus lames et crochets, ainsi qu'un sac plastique au contenu non-identifié. Autant d'éléments qui renforcent l'aspect spectaculaire et rattaché au monde de l'horreur. Lordi le prouve avec son plateau de scène : la mise en scène a un rôle majeur dans la représentation qui est offerte aux spectateurs.

Les textualités en action

Dans le cas d'œuvres chantées, l'une des premières formes d'inscription du sens perceptible directement par le public reste les textes des œuvres. Il s'agit de la textualité signifiante la plus accessible, car l'idiome peut être compris par l'auditeur³² et le message peut être clair (ou non selon les visées de l'auteur). Mais qui dit texte, peut sous-entendre aussi sous-texte, second sens, une lecture à un autre niveau : ainsi, même si la parole est elle-même compréhensible, le sens, lui, demande peut-être une attention toute autre. Nous entrons alors dans une dimension purement herméneutique, où la compréhension du message chez l'auditeur est dépendante de son bon vouloir à chercher au-delà de la réception immédiate, *facile*.

L'utilisation de la danse pour caractériser le discours musical est particulièrement intéressante. Elle permet à la fois de renforcer une mise en situation de la création (lorsqu'elle est alliée à une mise en costume³³), donnant ainsi un renfort narratif au texte et à la musique de la production. Dans le *Funhouse tour* de Pink, la mise en scène multiplie les références visuelles à l'univers du cirque, à un environnement haut en couleur jouant plus sur le décor que sur la lumière. L'utilisation de la danse peut aussi appuyer ou accentuer la dimension rythmique de certaines pièces : c'est le cas dans les productions de Michael Jackson, comme le montre le dernier reportage de la tournée qui devait avoir lieu en 2009, intitulée « This is it »³⁴.

La lumière participe également à la mise en scène du concert. Au même titre que la vidéo, elle permet de donner une certaine ambiance, mais également un découpage scénique particulier. En interaction avec l'éclairagiste, le metteur en scène établit un dispositif scénique, créant une ambiance, un univers bien particulier autour de l'œuvre, mais surtout pour placer les spectateurs dans un espace singulier : l'exemple est flagrant dans le cas de Lordi. C'est à cet effet que l'ingénieur lumière et le metteur en scène vont concourir. Dans le cas de la tour-

31 Flickr (Consulté le 20.09.2014) : « Lordi en Barcelona ». URL: <https://www.flickr.com/photos/alterna2/3296427138/>.

32 Bien que ce ne soit pas toujours le cas.

33 Welcome2thefunhouse (consulté le 12.05.2014) : « Fun House tour: live in Australia ». <https://www.youtube.com/watch?v=tNRK7b8fJlk&list=PLYPRloK6KoxjJH6FJYRKdsSBix6OP5pQ>.

34 Pokéric (consulté le 12.05.2014) : « Michael Jackson – This Is It – Jam ». <https://www.youtube.com/watch?v=FGWT-7hEJ8o>.

née *Tension* de Nine Inch Nails³⁵, l'utilisation de la lumière joue un rôle de premier plan dans le découpage de l'espace scénique. Le placement des projecteurs, groupés en plusieurs carrés, découpe l'espace entre les différents instrumentistes sur la scène. En créant un spectacle extravagant, intimiste, sobre ou quelquefois oppressant, le spectateur est transporté dans un autre espace, un autre lieu, le temps du concert. L'œuvre ainsi contextualisée, dans un décor qui lui est propre, prend un sens particulier par rapport à l'écoute sur support audio. C'est là tout l'intérêt du lieu de spectacle : combler les manques de la mise en matière précédente, afin de donner un tout autre aspect, un tout autre éclairage à l'œuvre perçue. Sans l'action de ces acteurs, pourtant délaissés par la musicologie, un spectacle n'aurait pas forcément la portée que peut donner l'intervention de ces protagonistes.

Les textualités numériques

Le développement d'internet a eu un impact considérable sur le développement des projets créatifs. Que ce soit pour la promotion des œuvres et des artistes, ou encore comme espace de communication entre amateurs d'une musique, les espaces et stratégies d'exploitation de la sphère numérique sont extrêmement denses.

Espaces d'exploitation de la promotion artistique

Le développement d'internet a largement enrichi le domaine des paratextes musicaux. La création de sites reste un élément fondamental de la diffusion d'un projet créatif³⁶. Cette textualité donne bon nombre d'informations sur les actualités, les projets récents d'un artiste, ainsi qu'une grande variété de paratextes alimentant l'univers musical de l'artiste. L'ensemble de ces éléments contribuent à bâtir l'image d'un artiste, la personnalité supposée de celui-ci, comme le fait remarquer Dario Martinelli, en mettant en évidence les images que les auditeurs avaient d'artistes tels que Lennon et McCartney : le premier étant plus proche de l'image du rocker et le second de celle du créateur de chanson (Martinelli, 2013).

Chaque élément présent sur le site renforce un aspect particulier de cette personnalité, via des photos, des vidéos, une biographie, etc., qu'il s'agisse d'aspects positifs (e.g. proximité avec les spectateurs, par des photos) ou d'éléments plus singuliers donnant une image particulière à l'artiste (ce qui est la marque de fabrique du *shock rock*, avec comme figure de proue Marilyn Manson, ou encore l'image très sombre des artistes de *black metal*, avec une iconographie très cen-

35 Tumblr (consulté le 05.05.2014) : « Nine Inch Nails ». http://31.media.tumblr.com/b7479988ff-ce237269ab5801b3bef644/tumblr_n5k71wFYoS1s726nx03_1280.jpg.

36 Outre le site, on peut aussi envisager les pages professionnelles de réseaux sociaux (e.g. Facebook, Twitter, LinkedIn) comme appartenant à cette catégorie. Beaucoup plus répandus, et largement utilisés par des groupes amateurs comme professionnels, ces relais du site officiel sont les garants de la diffusion des productions artistiques dans les réseaux de connaissances, ou des groupes (communautés partageant un même intérêt).

trée sur la religion). Toujours est-il que le site apporte une grande opportunité de diffusion des productions artistiques au travers de différentes textualités. Ces sites peuvent être des éléments « officiels », c'est-à-dire créés par le groupe ou le label qui signe le groupe, ou des « fansites », non-officiels, rassemblant des documents tirés de sites officiels ou produits par des fans, créant des communautés d'admirateurs, qui pourront se retrouver sur ces sites pour trouver informations et documentations sur l'artiste et ses créations, passées, présentes et à venir.

L'espace numérique permet de trouver un grand nombre de documents allographes aux enjeux et objectifs particuliers. Ainsi, le documentaire retrace soit le parcours d'un artiste dans le style d'une biographie visuelle, ou dépeint une période (Justman, 2002), un concert, un événement particulier³⁷. Sous-genre documentaire, le *making of* s'attarde sur les rouages de la production, par le biais d'entretiens auprès des protagonistes de la création³⁸ (e.g. compositeur, producteur, interprète) ou de la réalisation d'un spectacle³⁹ (e.g. ingénieur du son, lumière, chorégraphe, metteur en scène). Ces documents vidéo nous permettent de mieux appréhender le travail effectué en amont du spectacle⁴⁰. Un exemple marquant de cet intérêt pour ce regard en coulisse de la production reste le *making of* du clip de *Thriller* de 1982, réalisé par John Landis⁴¹. C'est depuis ce travail d'explicitation des différentes activités menant à la création d'une œuvre (enregistrement et / ou tournage de clip) que la pratique du *making of* s'est largement répandue dans les musiques actuelles.

L'auditeur comme acteur des textualités

Avec le développement d'internet expliqué au début de cette partie, le rapport à l'œuvre et à l'artiste a clairement évolué. Nombre de textualités allographiques sont passées à la portée du moindre auditeur passionné par tel ou tel artiste. L'évolution de ces formes textuelles au travers de l'espace numérique qu'est internet a permis de nouveaux développements dans les textualités *autour* de l'œuvre, conduisant même l'auditeur à être force de commentaire. Bien sûr, les pratiques de commentaires de la part de non-spécialistes ne sont pas nouvelles pour autant, mais c'est dans cet espace d'expression qu'est la toile que l'inscription de l'auditeur comme écrivain est si flagrante. Il s'agit d'une dimension que la musicologie laisse encore largement de côté, au même titre que la sociologie a longtemps négligé la pratique amateur et ses implications, comme le rappelle Bernard Lahire : « on peut, en effet, participer à un univers en tant que pratiquant amateur (vs pratiquant professionnel), à titre simplement de consommateur (vs producteur) ou encore en tant que simple participant à l'organisation matérielle de cet univers » (Lahire, 1999 : 34). La fonction de com-

37 Metallica, *A Year and a Half with Metallica, Part 2*, Los Angeles, Propaganda Film, 1992.

38 Metallica, *A Year and a Half with Metallica, Part 1*, Los Angeles, Propaganda Film, 1992.

39 Jackson, Michael, *This Is It*, New-York, Sony Pictures, 2009.

40 NineInchNailsVEVO (consulté le 10.05.2014) : « Nine Inch Nails – Tension2013, Pt. 1 (VEVO Tour Exposed) ». <https://www.youtube.com/watch?v=1NwglhDzLN4>.

41 GMichaelJacksonHDvideos (consulté le 10.05.2014) : « Michael Jackson Making of Thriller (full movie HD) ». <https://www.youtube.com/watch?v=O1oJryL6nBA&feature=kp>.

mentateur du public contribue à sa manière à la réalisation et à la perpétuation du projet créatif.

Le paratexte étant un élément servant à discuter, commenter, critiquer une œuvre, un corpus ou des performances, le forum⁴² semble être une forme d'inscription de la pensée tout à fait pertinente. Ces pages servent aux internautes à s'exprimer, à organiser des événements autour de leur intérêt commun, à faire passer des informations sur les actualités des groupes, etc. Les messages que l'on retrouve sur ces forums donnent une idée précise des attentes des auditeurs, ainsi que de la réception des nouvelles productions par ce même public. Le forum a donc une double visée : à la fois donner un espace d'expression aux auditeurs, mais également offrir aux artistes – ainsi qu'au complexe auctorial – une vision assez nette des attentes des auditeurs quant aux projets futurs et concerts⁴³. Les messages laissés par chaque individu sur le sujet évoqué est à rapprocher d'une forme similaire d'expression que l'on retrouve dans les vidéos des plateformes de partage tels que YouTube : les chaînes de commentaires. Ces suites de commentaires, positifs comme négatifs, alimentent les sujets de discussion entre auditeurs, renouvelant de ce fait l'intérêt porté aux productions du groupe.

Divers sites d'hébergement vidéo ont permis à ce mode de dénotation textuelle d'exploser au-delà de la simple utilisation commerciale. On retrouve plusieurs types de vidéo sur ces sites. Tout d'abord, des concerts (entièrement et/ou en partie) officiels proposés par des organismes (e.g. le Java Jazz Festival⁴⁴ qui offre une grande partie de sa programmation en visualisation libre) ou des chaînes dédiées à ce genre d'événement (e.g. Vevo⁴⁵). Il peut s'agir de rediffusions d'émissions télévisuelles, avec prestation particulière d'un artiste, très souvent dans le cadre d'une tournée promotionnelle⁴⁶. On trouve aussi de nombreux enregistrements amateurs dont les buts sont très divers.

Parmi ces enregistrements, on retrouve beaucoup d'enregistrements de concerts via un téléphone mobile. Cette pratique très proche de la tendance des « *pocket films* »⁴⁷ est extrêmement fréquente dans les concerts actuels. L'objectif

42 Les forums, tout comme les sites, peuvent être créés soit par le groupe ou le label (et donc être un forum « officiel »), soit être réalisés par des fans afin de créer une communauté.

43 Ce regard de la production sur les attentes des spectateurs permettrait d'orienter alors la *setlist* au regard des préférences du public.

44 Java Jazz Fest (consulté le 06.05.2014) : « *Joss Stone Live at Java Jazz Festival 2013* ». <https://www.youtube.com/watch?v=BwPQYekQIwc>.

45 Verschuere, Jamie (consulté le 06.05.2014) : « *Lady Gaga Presents ARTPOP Live on the ArtRAVE Live in Brooklyn Navy Yard on Nov. 11 2013* ». <https://www.youtube.com/watch?v=Efo-R2KdjlU>.

46 ThatBrunos (consulté le 06.05.2014) : « *Bruno Mars Performs 'When I Was Your Man' on [the] Ellen [Show]* ». <https://www.youtube.com/watch?v=p6wwVq157Ag>.

47 Ce phénomène fait référence à l'utilisation de la caméra d'un téléphone 3G ou 4G comme outil de réalisation visuelle : « Pour les différents acteurs partie prenante de cette technologie [téléphonie 3G], [...] il faut, pour un retour sur investissement, vendre du volume d'utilisation et donc créer de nouvelles demandes. Les communications téléphoniques traditionnelles (voix, SMS, MMS) n'étant pas suffisantes à cet égard, il y a nécessité de trouver d'autres contenus à diffuser, puisque la technologie le permet. [...] C'est ainsi qu'on note maintenant, avec l'arrivée de l'image en mouvement sur le téléphone, de multiples contenus à visionner : des films, des clips, de la télévision (infos, sports, météo, divertissements), des mobisoaps (série « 24 h chrono »), des mobisoaps (en Australie « *Girl Friday* », en Grande Bretagne « *FanTESStic* », soap sous forme de MMS), des blogs, des jeux (très p

derrière ce nouveau mode d'expérience de concert est moins d'avoir un rendu sonore et visuel de qualité (étant donné le placement de la caméra dans le public et de la qualité des microphones des smartphones), que de fournir un témoignage de sa présence lors de la représentation et de tenir lieu de souvenir, de document sur la vue depuis le public du concert⁴⁸. On trouve aussi sur ce type de plateforme la performance amateur. Nombre d'individus utilisent ce média pour enregistrer leur performance et la mettre à disposition des internautes. Il peut s'agir de reprises en performances solo⁴⁹ ou en groupe⁵⁰, mais aussi de créations personnelles, sans passer par un quelconque label⁵¹. Il s'agit alors moins d'une démarche professionnelle de promotion qu'un moyen de se faire plaisir en montrant une production personnelle. On remarque donc que ces plateformes sont des outils d'archivage de versions d'œuvres assimilables d'un point de vue philologique à des « leçons » – leçons qui peuvent être professionnelles ou amateurs – mais aussi un outil de diffusion de productions personnelles, à visée amateur, soit à visée professionnalisante⁵².

Conclusion

L'inventaire dressé au cours de cet article nous a permis de montrer une grande variété de formes textuelles, se répartissant sur un ensemble de trois espaces d'inscription bien distincts. En amont de la représentation, les éléments de promotion (affiches, *teasers*, etc.) permettent de donner une première impression afin d'attirer un public bien particulier. De plus, les différents documents techniques (feuille de patch, plan de scène, *setlist*, plan de feu, etc.) sont autant d'éléments confiés à l'équipe technique pour définir certains aspects du spectacle à venir. Concernant le spectacle en lui-même, l'espace scénique et la scène sont chargés d'éléments signifiants, permettant d'apporter certains éléments narratifs singuliers. Afin de renforcer cela, le travail lumière ainsi que la chorégraphie sont autant d'éléments de premier ordre. Enfin le troisième espace, celui des textualités liées à internet permettent de renforcer l'image de l'artiste et/ou du groupe et de créer un espace d'échange privilégié autour de l'œuvre (e.g. sites, forums, plateformes d'hébergement vidéo, etc.). Cet espace met en avant la dimension paratextuelle de l'œuvre, conduisant les auditeurs à être à leur tour commentateurs. Ainsi, tout autant que le complexe auctorial, les spectateurs sont également acteurs dans la diffusion et la perpétuation des œuvres en commentant, discutant, partageant leur vision de la production : de ce fait le specta-

48 Teatrudy (consulté le 06.05.2014) : « *Sugarland-Settlin (Live)* ». <https://www.youtube.com/watch?v=4Dc7tRUN-Bw>.

49 QueenExtravaganza (consulté le 06.05.2014) : « My « *Somebody To Love* » audition ». <https://www.youtube.com/watch?v=dREKkAk628I>.

50 Chavez, Henry (consulté le 06.05.2014) : « *Time Won't Wait - Jamiroquai (cover)* : <https://www.youtube.com/watch?v=q5plN12R9PM>.

51 FiguresFM (consulté le 06.05.2014) : « *Figures in Motion - Get Momentum* ». https://www.youtube.com/watch?v=qf_nb_2ZzLM.

52 Dans ce cas précis, il s'agit d'une stratégie marketing assez populaire, mettant en avant le nombre de vues sur la (ou les) vidéo(s) comme argument de vente du groupe.

teur-internaute est un écrivain à part entière. Parler de formes et d'espaces d'inscription du sens de l'œuvre musicale, c'est avant tout étudier les actions et leurs modalités textuelles des différents protagonistes, qu'ils soient professionnels (*i.e.* le complexe auctorial) ou amateurs (*i.e.* l'auditeur amateur).

Œuvres citées

- BARTHES, Roland, « Le degré zéro de l'écriture », *Œuvres complètes*, Tome I, Paris, Éditions du Seuil, 2002.
- BOSSEUR, Jean-Yves, *Du son au signe*, Paris, Éditions Alternatives, 2005.
- BOURDIEU, Pierre, « Le fonctionnement du champ intellectuel », *Regards sociologiques*, 17/18, 1999, p. 5-27.
- CONEIN, Bernard, « Cognition distribuée, groupe social et technologie cognitive », *Réseaux*, 124, 2004, p. 53-79.
- DE BENEDICTIS, Angela Ida, SCALDAFERRI, Nicola, « Le nuove testualità musicali », *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, Vol. 2, *Approfondimenti*, Lucca, LIM, 2009.
- DE BIASI, Pierre-Marc, Legault, Réjean, « La clarté des archives », *Genesis*, 14, 2000, p. 7-12.
- DERRIDA, Jacques, *La dissémination*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- DEVENEY, Guillaume, *Complexe auctorial et nouvelles textualités. Approches anthropologique et philologique de la création dans les musiques actuelles*. Thèse de doctorat, Aix-Marseille Université, 2016.
- DONIN, Nicolas, « Quand l'étude génétique est contemporaine du processus de création : nouveaux objets, nouveaux problèmes », *Genesis*, 31, 2010, p. 13-36.
- DONIN, Nicolas, FERRER, Daniel, « Auteur(s) et acteurs de la genèse », *Genesis*, 41, 2015, p. 7-26.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris Éditions du Seuil, 1972.
- GENETTE, Gérard, *Palimpseste. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.
- LACASSE, Serge, « Stratégies narratives dans « Stan » d'Eminem : le rôle de la voix et de la technologie dans l'articulation du récit phonographique », *Protée*, 34, 2-3, 2006, p. 11-26.
- LACASSE, Serge, « La musique pop incestueuse : Une introduction à la transphonographie ». *Circuits*, 18, 2, 2008, p. 11-26.
- LAHIRE, Bernard, « Champ, hors-champ, contre-champs », *Le Travail sociologique de Pierre Bourdieu : dettes et critiques*, Paris, Éditions la découverte, 1999, p. 23-57.
- JACCARD-BEUGNET, Annick, « Téléphone 3G et Pocket film : l'arrivée quasi-simultanée d'une N.T.I.C. et de sa pratique artistique légitime », *Les Arts moyens aujourd'hui*, Volume 2, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 145-158.
- JACKSON, Michael, *This is it*, New-York, Sony Pictures, 2009.
- JUSTMAN, Paul, *La véritable histoire de Motown*, Paris, Mars Distribution, 2002.
- LAMARRE, Julien, *La place de la transmission écrite en musiques amplifiées*, Mémoire de Diplôme d'État, Aix-Marseille Université, 2016.
- MARTINELLI, Dario, « Authorship, Narrativity and Ideology : The Case of Lennon-McCartney », *Douzième colloque de l'ICMS*, Louvain, 2013.
- METALLICA, *A Year and a Half with Metallica, Part 1*, Los Angeles, Propaganda Film, 1992.
- METALLICA, *A Year and a Half with Metallica, Part 2*, Los Angeles, Propaganda Film, 1992.

- MOORE, Allan, *Rock : The Primary Text : Developing a Musicology of Rock*, Buckingham, Open University Press, 2001.
- POUVET, Roger, *Philosophie du rock*, Paris, PUF, 2010.
- RASTIER, François, *Arts et sciences du texte*, Paris, PUF, 2001.
- RICARD, Bernard, *Rites, code et culture rock. Un art de vivre communautaire*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- SKLOWER, Jedediah, *Audiologies*, 10, 2013, p. 7-21.

Documents internet

- AGENDA CONCERT METAL (consulté le 05.09.2017) : « Nargaroth à Paris ». http://www.concerts-metal.com/concert_-_Nargaroth_@_Paris-615.html
- BASKETS BLANCHES (consulté le 05.09.2017) : « Fababy en concert unique le 20 décembre à La Maroquinerie ». <http://basketsblanches.com/concert-fababy-en-concert-unique-le-20-decembre-a-la-maroquinerie/>
- CHAVEZ HENRY (consulté le 06.05.2014) : « *Time Won't Wait – Jamiroquai (Cover)* ». <https://www.youtube.com/watch?v=q5plN12R9PM>
- FIGURESFM (consulté le 06.05.2014) : « *Figures in Motion – Get Momentum* ». https://www.youtube.com/watch?v=qf_nb_2ZzLM
- FICKR (consulté le 20.09.2014) : « Lordi en Barcelona ». URL: <https://www.flickr.com/photos/alternaz/3296427138/>
- GMICHAELJACKSONHDVIDEOS (consulté le 10.05.2014) : « Michael Jackson Making of Thriller (full movie HD) ». <https://www.youtube.com/watch?v=O10JryL6nBA&feature=kp>
- HOUDAJ ACHRAF (consulté le 11.05.2014) : « Muse – Animals (Official Video) ». URL : <https://www.youtube.com/watch?v=5lVatZeQ68Y>
- INSIDEOUTMUSICTV (consulté le 12.09.2017) : « Leprous, From the Flames ». <https://www.youtube.com/watch?v=FZSLX1zXnfM>
- JAVA JAZZ FEST (consulté le 06.05.2014) : « Joss Stone Live at Java Jazz Festival 2013 ». <https://www.youtube.com/watch?v=BwPQYekQIwc>
- KELLY COLIN (consulté le 11.05.2014) : « Trans-Siberian Orchestra – Mephistopheles Returns ». <http://colinkellymusicinreview.blogspot.fr/2013/10/trans-siberian-orchestra-mephistopheles.html>
- METALLICA (consulté le 20.09.2017) : « Lyon, France – September 12, 2017 ». <https://www.metallica.com/photos/1010953/lyon-france-september-12-2017>
- MARS BRUNO (consulté le 06.05.2014) : « Bruno Mars – Treasure [Official Music Video] ». <https://www.youtube.com/watch?v=nPvuNsRccVw>
- MOSSER, Kurt (consulté le 05.01.2018) : « Cover Songs : Ambiguity, Multivalence, Polysemy ». <http://www.popular-musicology-online.com/issues/02/mosser.html>
- NINEINCHNAILSVEVO (consulté le 10.05.2014) : « Nine Inch Nails – Tension2013, Pt. 1 (VEVO Tour Exposed) ». <https://www.youtube.com/watch?v=1NwgIhDzLN4>
- POKERIC (consulté le 12.05.2014) : « Michael Jackson – This Is It – Jam ». <https://www.youtube.com/watch?v=FGWT-7hEJ8o>
- Q103 (consulté le 05.05.2014) : « Metallica to Resurrect the Legendary Snake Pit ». <http://q103albany.com/metallica-to-resurrect-the-legendary-snake-pit/>

- QUEENEXTRAVAGANZA (consulté le 06.05.2014) : « My « Somebody To Love » audition ». <https://www.youtube.com/watch?v=dREKkAk628I>
- RASTIER, François (consulté le 20.08.2014) : « La sémiotique des textes, entre philologie et herméneutique : du document à l'œuvre ». http://www.gcoe.lit.nagoya-u.ac.jp/eng/result/pdf/o2_Rastier.pdf.
- ROADRUNNER RECORDS (consulté le 04.09.2017) : « Porcupine Tree – Bonnie the Cat [OFFICIAL VIDEO] ». <https://www.youtube.com/watch?v=TJxPoAkTazs>
- TEATRUDY (consulté le 06.05.2014) : « *Sugarland-Settlin (Live)* ». <https://www.youtube.com/watch?v=4Dc7tRUN-Bw>
- THATBRUNOS (consulté le 06.05.2014) : « *Bruno Mars performs "When I Was Your Man" on [the] Ellen [Show]* ». <https://www.youtube.com/watch?v=p6wwVq157Ag>.
- TUMBLR (consulté le 05.05.2014) : « Nine Inch Nails ». http://31.media.tumblr.com/334904b91b6a3bace5c47a808d56f831/tumblr_mrsmwXHCIT1s726nx07_1280.jpg.
- TUMBLR (consulté le 05.05.2014) : « Nine Inch Nails ». http://31.media.tumblr.com/b7479988ff-ce237269ab5801b3bef644/tumblr_n5k71wFYoS1s726nx03_1280.jpg
- VERSCHUEREN, Jamie (consulté le 06.05.2014) : « *Lady Gaga Presents ARTPOP Live on the ArtRAVE Live in Brooklyn Navy Yard on Nov. 11 2013* ». <https://www.youtube.com/watch?v=Efo-R2KdjIU>
- VIMEO (consulté le 05.05.2014) : « Snarky Puppy–Family Diner Volume 1 ». <http://vimeo.com/album/2537309>
- WELCOME2THEFUNHOUSE (consulté le 12.05.2014) : « Fun House Tour : Live in Australia ». <https://www.youtube.com/watch?v=tNRK7b8fJlk&list=PLYPRloK6KoxjJH6FJYRKdsSBix6OP5pQ>

Prendre au pied de la lettre les métaphores spatiales dans *House of Leaves* et *Luminous Airplanes* : arpenter le labyrinthe textuel

Gaëlle Debeaux
Université de Rennes 2

EA 3206, Centre d'études des langues et littératures anciennes et modernes

RÉSUMÉ. Cet article vise à explorer le rapport entre textualité et spatialité au sein de *House of Leaves*, roman imprimé publié par Mark Z. Danielewski en 2000, et *Luminous Airplanes*, hypertexte de fiction mis en ligne en 2012 par Paul La Farge, deux œuvres que l'on qualifiera de non-linéaires mais aussi deux œuvres qui prennent en compte leur propre support en tant que dispositif, entraînant chez le lecteur une prise de conscience, au cours de l'acte de réception, de la matérialité du texte – c'est-à-dire du fait que le texte s'incarne dans un espace. Ces deux œuvres placent au cœur de leurs enjeux l'espace du labyrinthe – sous la forme d'une maison paradoxale ou d'un souterrain initiatique – et en font une métaphore structurante, voire omniprésente. Jusqu'à quel point peut-on littéraliser cette métaphore ? Peut-on considérer que, dans ces œuvres, la lecture s'apparente à l'arpentage d'un espace complexe ?

MOTS CLEFS : Stéréométrie, *House of Leaves*, *Luminous Airplanes*, Hypertexte, Labyrinthe.

ABSTRACT. This article aims to explore the links between textuality and spatiality in *House of Leaves*, published in 2000 by the American author Mark Z. Danielewski, and *Luminous Airplanes*, a hyperfiction by Paul La Farge released in 2012. These two works can be considered as non-linear; they also take into account their own medium and use it as a device, which implies for the reader to consider the materiality of the text during the reading act – and more specifically, the fact that the text unfolds in a specific space. Labyrinths – be it the shape of a paradoxical house or an initiatory cave – are used as structuring metaphors. To what extent can we literalize such metaphors? Can we consider that reading these two works is equivalent to measuring a complex space?

KEYWORDS: Stereometry, *House of Leaves*, *Luminous Airplanes*, Hypertext, Labyrinth

Le chapitre IX de *House of Leaves*, roman de l'écrivain américain Mark Z. Danielewski paru en 2000, se présente comme l'exploration d'un labyrinthe, dans tous les sens du terme : d'abord, parce que le sujet de ce chapitre porte sur *ce qu'est* un labyrinthe ; ensuite, parce qu'il est question du labyrinthe que représente la maison sur *Ash Tree Lane*, maison dans laquelle la famille Navidson vient d'emménager et qui offre la particularité dérangeante d'être plus grande à l'intérieur qu'à l'extérieur, suscitant aléatoirement de nouvelles pièces et de nouveaux couloirs ; enfin, parce que la mise en page même du chapitre fait de la lecture l'équivalent d'une déambulation dans un labyrinthe textuel. La métaphore présente dans le titre – une *Maison des feuilles*, ainsi que le traduit Christophe Claro –, qui postule une équivalence entre la maison au cœur de l'intrigue et l'objet que le lecteur tient entre ses mains, est ainsi poursuivie dans l'ensemble du roman : *House of Leaves* est plus qu'un texte, c'est un espace.

Mark Z. Danielewski n'est pas le premier à déployer cette métaphore. Quelques exemples viennent ainsi à l'esprit, comme *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec, paru en 1978 : l'œuvre se présente comme un parcours narratif au sein d'un immeuble ; Perec a, ce n'est pas anodin, projeté la première ébauche de ce « roman¹ » dans *Espèces d'espaces*, paru en 1974, texte dans lequel il précise une de ses sources d'inspiration, un dessin de l'artiste américain Saul Steinberg, *No Vacancy*, qui représente un immeuble dont on aurait ôté la façade. Mais on peut aussi évoquer, dans cette lignée, le propos que rapporte Dorrit Cohn et qu'aurait tenu Henry James, pour lequel le roman représente une « demeure percée de mille fenêtres » (Cohn, 1981 : 18) ; enfin, rappelons que Victor Hugo comparait ses *Orientales* à une mosquée, là où Marcel Proust envisageait *À la recherche du temps perdu* comme une cathédrale (Fraisie, 1990). En d'autres termes, penser l'œuvre romanesque comme un édifice n'est pas fondamentalement neuf, et les rapports de la littérature et de l'architecture constituent un champ d'étude qui connaît ses spécialistes, comme Philippe Hamon ou Pierre Hyppolite. Toutefois, cette affinité semble être très largement exploitée dans le roman de Mark Z. Danielewski, tant au niveau de l'intrigue que de l'organisation du texte sur la page : nous sommes au-delà de la métaphore filée, et il paraît nécessaire de mesurer l'effet d'un tel procédé sur la réception de l'œuvre.

House of Leaves se présente ainsi comme un roman en plusieurs strates. Au cœur de la construction romanesque se trouve un film, *The Navidson Record* : il s'agit d'une sorte de *home movie* réalisé par Will Navidson, ancien reporter de guerre ayant décidé, avec sa famille, de s'installer dans une nouvelle demeure, située dans une petite ville calme de la campagne américaine. C'est cette demeure même qui se révélera instable, ne cessant de croître de l'intérieur de façon proprement fantastique : le film se détourne alors de son objectif premier – capturer l'installation de la famille dans sa nouvelle vie – pour se faire reportage de l'exploration de cette anomalie architecturale. Le lecteur a accès au contenu du film, mais aussi à un ensemble de commentaires érudits, grâce à un premier intermédiaire, Zampanò : *House of Leaves* est en premier lieu la mise

1 Il s'agit du sous-titre que propose Georges Perec.

en récit et l'analyse académique du *Navidson Record* menée par ce dernier, vieil homme aveugle qui meurt avant d'avoir pu achever sa tâche. Un second intermédiaire intervient alors, Johnny Truant, afin de mener à bien l'entreprise de Zampanò à partir des vastes notes labyrinthiques que ce dernier a abandonnées dans son appartement. Le lecteur se retrouve dès lors face à deux espaces textuels distincts sur la page : le corps de texte dans lequel on retrouve la prose de Zampanò, et la zone des notes de bas de pages, dans laquelle se côtoient les références érudites produites par Zampanò ainsi que les commentaires de Johnny, qui se muent rapidement en digressions dans lesquelles il se raconte et livre sa folie croissante au contact de l'œuvre de Zampanò. La coprésence de ces différentes strates narratives – trois histoires, deux récits – induit une analyse en termes d'enchâssement² : là aussi, on retrouve une métaphore spatiale, puisqu'il s'agit de déterminer la façon dont ces récits s'insèrent ou s'emboîtent les uns dans les autres³. *House of Leaves* apparaît ainsi comme composé de plusieurs zones, territoires ou espaces textuels qui entrent en interaction au sein du roman : comment les appréhender ?

Si *House of Leaves* peut être considéré comme une « maison de feuilles », c'est en grande partie parce que le roman exploite sa propre matérialité – son statut de livre, qui renvoie à sa dimension d'objet – en tant que dispositif. On définira le dispositif, à la suite de la proposition de Giorgio Agamben, comme « tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'amener les gestes, les conduites, les opinions et des discours des êtres vivants » (Agamben, 2007 : 31). Dans cette perspective, le livre ne constitue pas un objet neutre, que la lecture – et en particulier la lecture immersive – tendrait à faire disparaître, mais devient un support investi en tant que médium, avec ses caractéristiques propres, comme la présence de pages qui se suivent et qui peuvent être exploitées pour leur tabularité, mais aussi la contrainte implicite de la linéarité, que *House of Leaves* vient contredire. Dans cet article, je me propose d'élargir la réflexion à d'autres types d'œuvres elles aussi non-linéaires, qui de la même façon que le roman de Mark Z. Danielewski se pensent souvent comme des espaces textuels ou des réseaux : les hypertextes de fiction. Je construis ainsi cet article autour d'une comparaison entre, d'une part, *House of Leaves*, et d'autre part une hyper-

2 On définira l'enchâssement narratif, à la suite de Tzvetan Todorov (Todorov, 1978) et Gérard Genette (Genette, 1972 ; Genette, 1983), comme un procédé narratif visant à insérer, au sein d'un récit dit *premier* ou *cadre*, un récit *second* ou *enchâssé*, par délégation de parole ou par tout autre procédé permettant d'établir une distinction de niveau narratif entre les deux récits. Gérard Genette emploie lui-même une métaphore spatiale pour expliquer ce procédé : « S'il est vrai que le récit second dépend du récit primaire, c'est plutôt en ce sens qu'il repose sur lui, comme le deuxième étage d'un immeuble ou d'une fusée dépend du premier, et ainsi de suite » (Genette, 1983 : 61).

3 J'ai présenté une communication à propos de la forme que prend l'enchâssement narratif au sein de *House of Leaves* lors du colloque *Fictions secondes* (« Une hiérarchisation impossible ? Quand la fiction est toujours seconde », colloque organisé à Paris 1, Panthéon-Sorbonne par l'équipe « Fictions & interactions », UMR Acte CNRS 8218 les 26 et 27 mai 2016. Publication en cours) : je montre, à la suite de mes travaux de thèse, que la notion d'enchâssement paraît trop rigide pour cerner au plus près les rapports entretenus entre ces strates narratives – la hiérarchie supposée par le procédé, qui distingue un récit premier et un récit second, se trouvant mise à mal dans l'œuvre de Mark Z. Danielewski –, raison pour laquelle je propose de la remplacer par celle de *multiplication des récits*.

fiction mise en ligne en 2012 par l'auteur américain Paul La Farge, intitulée *Luminous Airplanes*, afin de tenter de cerner les rapports de la mise en récit et de la mise en espace du texte au travers de deux dispositifs spécifiques.

Luminous Airplanes est d'abord paru sous la forme d'un livre imprimé traditionnel, en 2011. La version hypertextuelle de l'œuvre ne consiste pas en une simple reprise et adaptation médiatique d'un support à l'autre, mais a été pensée par son auteur comme un « commentaire » du livre :

On the one hand, it's a kind of sequel to the novel, which continues the narrator's story up to the present day. And on the other hand it's a commentary on the novel, in which the narrator reflects on what he wrote, and [...] comments on it. He writes about things the story makes him think of. He tells stories that there wasn't room for in the book, about the characters, and what happens to them before and after the book takes place.⁴ (La Farge, 2012)

Il s'agit bien, en quelque sorte, d'exploiter la forme hypertextuelle en ce qu'elle offre *plus d'espace* pour développer ce qui n'a pas pu l'être dans le roman. L'ensemble raconte l'histoire d'un jeune homme qui, après le décès de son grand-père, se charge de vider la maison familiale de ses souvenirs ; ce faisant, il parcourt son propre passé – son enfance, son adolescence et sa jeunesse – tout en explorant sa situation actuelle. L'hypertexte de fiction se situe dix ans après la fin du livre imprimé, soit dix ans après les attentats du 11 septembre 2001 à New York lors desquels la tante du protagoniste, sœur jumelle de sa propre mère et seconde mère pour le jeune homme, a trouvé la mort. De nombreux éléments narratifs présents dans le livre sont repris dans l'hypertexte, sans que cela soit systématique. Dans ce travail, je me concentre uniquement sur l'hypertexte, qui présente un entrecroisement complexe entre les différentes époques et les différentes histoires fondé sur la forme même du réseau hypertextuel. Ce dernier a souvent été conçu comme un espace multiple – Jean Clément affirme ainsi que face à un hypertexte, « le lecteur a plus l'impression de visiter un univers romanesque fragmenté, non orienté et foisonnant que de suivre le fil d'une histoire » (Clément, 1994 : 9) – que le lecteur aurait à prendre en main plus qu'à lire – c'est notamment ce que développe Serge Bouchardon dans l'ouvrage qu'il consacre au *Récit interactif* (voir Bouchardon, 2009).

Ainsi, mon objectif dans cet article est d'explorer le rapport entre textualité et spatialité au sein de *House of Leaves*, roman imprimé, et *Luminous Airplanes*, hypertexte de fiction, deux œuvres que l'on qualifiera de non-linéaires mais aussi deux œuvres qui prennent en compte leur propre support en tant que dispositif, entraînant chez le lecteur une prise de conscience, au cours de l'acte de réception, de la matérialité du texte – c'est-à-dire du fait que le texte *s'incarne dans un*

4 Je traduis : « D'une part, c'est en quelque sorte une suite du roman, qui poursuit l'histoire du narrateur jusqu'à aujourd'hui. D'autre part, c'est un commentaire sur le roman, dans lequel le narrateur réfléchit à ce qu'il a écrit et [...] en livre un commentaire. Il écrit sur ce que l'histoire lui évoque. Il raconte des histoires qui n'avaient pu trouver leur place dans le livre, sur les personnages, et sur ce qui leur arrive avant et après la période dans laquelle se situe le livre ».

espace. Jusqu'à quel point peut-on littéraliser la métaphore proposée par Mark Z. Danielewski dans *House of Leaves* ? Peut-on considérer que, dans ces œuvres, la lecture s'apparente à l'arpentage d'un espace ? L'article répondra à ces interrogations en trois temps : d'abord, je prendrai à bras le corps les métaphores spatiales et métatextuelles présentes dans les œuvres, faisant de *House of Leaves* un labyrinthe ou de *Luminous Airplanes* une grotte ou un souterrain : puis je m'interrogerai sur la possibilité de cartographier un tel espace textuel ; enfin, je présenterai un nouvel outil théorique de modélisation des rapports entre texte et espace au sein des œuvres, celui de la *stéréométrie littéraire*, compris comme la possibilité de rendre compte, pour le lecteur, de son arpentage des romans.

Labyrinthe, souterrain : valeur des métaphores spatiales

House of Leaves et le labyrinthe

Dans *House of Leaves* – on a commencé à le montrer – la présence du labyrinthe est explicite : non seulement un chapitre entier est consacré à la question, avec un certain nombre d'éléments renvoyant très directement, quoiqu'ils apparaissent en rouge et barrés dans le texte, aux personnages mythiques gravitant autour de cet espace dédaléen – le Minotaure, Thésée, Ariane ou Dédale –, mais la maison elle-même, qui peut à juste titre être considérée comme un personnage au sein du roman, se présente sous la forme d'un labyrinthe en constante expansion. Celle-ci, « *which despite its corridors and rooms of various sizes is nothing more than corridors and rooms*⁵ » (Danielewski, 2000 : 119), offre une représentation complexe de cette figure : si l'on considère habituellement⁶ qu'un labyrinthe ne perd que ceux qui le parcourent – ceux le contemplant du point de vue du créateur étant capables d'en avoir une vision d'ensemble – cette caractéristique n'est plus effective concernant la demeure de la famille Navidson, « *simply because no one ever sees that labyrinth in its entirety*⁷ » (Danielewski, 2000 : 114). Plus encore, « *the anfractuosity of some labyrinths may actually prohibit a permanent solution. More confounding still, its complexity may exceed the imagination of even the designer*⁸ » (*Ibid.* : 115). Autrement dit, se situe au cœur du roman un labyrinthe inextricable – un défi à l'entendement de ceux qui l'explorent, mais aussi de ceux qui l'observent, spectateurs du film retraçant

5 En traduction française : « laquelle, malgré ses couloirs et ses pièces de dimensions diverses, n'est rien d'autre que couloirs et pièces » (Danielewski, 2002 : 121).

6 Le personnage de Zampanò cite ici une référence que le lecteur peut lui-même consulter en bibliothèque, c'est-à-dire l'ouvrage de Penelope Reed Doob (voir Reed Doob, 1992), afin de proposer une distinction entre l'appréhension immergée du labyrinthe, dans laquelle l'arpenteur n'a pas accès à une vue d'ensemble des parcours, et son appréhension en surplomb, permettant d'avoir un regard englobant sur les méandres de la structure.

7 En traduction française : « par le simple fait que personne ne voit jamais ce labyrinthe dans sa totalité » (Danielewski, 2002 : 115).

8 En traduction française : « La sinuosité de certains labyrinthes est de nature à empêcher toute solution définitive. Mais le plus troublant, c'est que la complexité peut excéder l'imagination même du concepteur » (*Ibid.* : 117).

ces explorations ou lecteurs de *House of Leaves*. Dès lors, ainsi que l'expose le personnage de Zampanò dans son commentaire érudit, cette structure sibylline semble migrer de l'histoire à sa mise en récit :

This not only applies to the house but to the film itself. From the outset of the *Navidson Record*, we are involved in a labyrinth, meandering from one celluloid cell to the next [...] in hopes of finding a solution, a centre, a sense of whole, only to discover another sequence, leaning in a completely different direction [...] (*Ibid.* : 114)⁹

240

Le pas à franchir n'est pas grand pour envisager l'ensemble du roman que l'on tient entre ses mains comme un labyrinthe textuel. Johnny Truant, narrateur second dans le roman, le suggère dès la préface qu'il place en amont du texte et dans laquelle il tente de mettre en garde le futur lecteur concernant la nocivité du texte ; le labyrinthe à l'intérieur du récit, faisant du récit un labyrinthe, peut conduire à la contamination du lecteur lui-même, comme envahi par cette figure dédaléenne :

For some reason, you will no longer be the person you believed you once were. You'll detect slow and subtle shifts going on all around you, more importantly shifts in you. Worse, you'll realize it's always been shifting, like a shimmer of sorts, a vast shimmer, only dark like a room. [...] You might try scribbling in a journal, on a napkin, maybe even on the margins of this book. That's when you'll discover you no longer trust the very walls you always took for granted. Even the hallways you've walked a hundred times will feel longer, much longer [...]. (*Ibid.* : xxiii)¹⁰

Dans ces deux citations, le vocabulaire de l'espace envahit l'écriture – *room*, *walls*, *hallways* – et le motif du labyrinthe sature l'interprétation que le lecteur est amené à faire de cette métaphore spatiale. Omniprésent, il s'offre ainsi comme une clef de lecture : il faut appréhender le texte comme le fruit d'un

9 En traduction française : « Cela s'applique non seulement à la maison mais au film lui-même. Dès le début du *Navidson Record*, nous sommes entraînés dans un labyrinthe, et errons d'une cellule en celluloïde à l'autre [...] dans l'espoir de trouver une solution, un centre, un sens global, pour ne découvrir qu'une autre séquence, menant dans une direction complètement différente [...] » (*Ibid.* : 116).

10 En traduction française : « Pour une raison ou une autre, vous ne serez plus la personne que vous aviez cru être auparavant. Pour percevrez de lentes et subtiles modifications tout autour de vous, en particulier d'importants changements en vous. Pire, vous vous apercevrez que les choses ont toujours changé, dans une espèce de miroitement, de vaste miroitement, mais sombre comme une pièce. [...] Vous tenterez peut-être de griffonner dans un journal, sur une serviette de table, voire dans les marges de ce livre. C'est alors que vous découvrirez que vous n'avez plus confiance dans ces murs mêmes que vous considérez comme allant de soi. Même les couloirs que vous avez empruntés une centaine de fois vous sembleront plus longs, beaucoup plus longs [...] » (*Ibid.* : xxviii).

travail architectural visant à produire un enchevêtrement de chemins propres à perdre le lecteur.

Luminous Airplanes et la grotte

Dans *Luminous Airplanes*, la figure du labyrinthe paraît supplantée par celle du souterrain ou de la grotte – Paolo Santarcangeli (Santarcangeli, 1974) en fait cependant une des réalisations naturelles du palais construit par Dédale. Comme dans le roman de Mark Z. Danielewski, quoique de façon moins prononcée, cette figure apparaît à la fois comme un lieu dans l'histoire et comme une métaphore permettant d'évoquer la structure de l'œuvre. Les premiers nœuds hypertextuels que l'on rencontre lorsqu'on aborde *Luminous Airplanes* donnent accès à un ensemble de fragments portant le titre « McFail's Cave » et narrant, tout à la fois, une randonnée spéléologique menée par le narrateur et quelques amis, ainsi que l'introspection à laquelle chacun se livre, dans l'obscurité de la grotte. C'est d'abord ici que le narrateur postule, au cœur d'un espace caractérisé par son obscurité, une équivalence entre l'exploration spéléologique et la forme de l'hypertexte :

Cave exploration has turned out to be an even better metaphor for what I am doing here than I thought it would be. When I wrote this passage, about a year ago (i.e. in the late summer of 2011 ; now it is October, 2012) I was thinking of the durability of caves and of the stories they tell about the forces that shape them [...]. But the other obvious feature of a cave system is the impossibility of seeing it from the outside.¹¹ (La Farge, 2012)

On retrouve, dans cette première comparaison, au moins une des caractéristiques du labyrinthe évoquée précédemment dans *House of Leaves*, c'est-à-dire l'impossibilité d'obtenir une vue d'ensemble. Jean Clément en fait un élément définitoire de la forme hypertextuelle : sa réception est toujours locale, c'est-à-dire menée à partir de l'intérieur même de l'hypertexte – il n'existerait pas de vue globale. Ailleurs dans *Luminous Airplanes*, le narrateur, dans un nœud fortement métatextuel, conteste l'appellation *immersive text* suggérée par son éditeur pour désigner l'hypertexte, lui préférant un autre registre métaphorique : « It's just that *immersive* is totally the wrong word for it. The underlying metaphor is the cave system. Underground, not under water. [...] What if we call it a *subterranean text* ? A *text cave* ? A *speleotext* ?¹² » (La Farge, 2012). C'est

11 Je traduis : « La métaphore spéléologique s'est avérée être encore plus adaptée à ce que je suis en train de faire ici que ce que je pensais. Quand j'ai écrit ce passage, il y a environ un an (c'est-à-dire à la fin de l'été 2011 ; nous sommes actuellement en octobre 2012), j'avais en tête la durabilité des grottes et des histoires qu'elles racontent à propos des forces qui leur donnent forme [...]. Mais l'autre caractéristique évidente d'un système souterrain est l'impossibilité d'en avoir une vision de l'extérieur ».

12 Je traduis : « C'est juste qu'*immersif* est un mot complètement inapproprié. La métaphore sous-jacente, c'est la grotte. Sous terre, pas sous l'eau. [...] Et si on l'appelait *Texte souterrain* ? Un *Texte grotte* ? Un *Spéléotexte* ? ».

enfin dans un article publié sur son blog que Paul La Farge rend explicite cette approche :

Maybe the best way to think about [this hypertext] is as a cave system – that’s really what it is, a collection of passages which cross and loop around. Some of them are long passages and others are just kind of blind alleys or cul-de-sacs. Some passages lead to other passages, and other passages don’t. And the whole thing is subterranean – there’s no birds-eye view from which you can see its total structure.¹³ (La Farge, 2012)

242

Luminous Airplanes est ainsi un hypertexte, c’est-à-dire un labyrinthe souterrain, dont les lecteurs doivent se faire les explorateurs, à l’aune des personnages du roman de Mark Z. Danielewski, eux-mêmes spectateurs et lecteurs d’œuvres dédaléennes dans lesquelles ils doivent s’efforcer de trouver des points d’appui, des points de repère.

Littéralisation des métaphores

Ces métaphores récurrentes et, pourrait-on dire, envahissantes, ont pour première conséquence de se présenter comme des grilles interprétatives, voire comme des modes d’emploi pour la lecture : la compréhension théorique de l’œuvre en est infléchie, et celle-ci ne se donne pas uniquement comme un *texte* ou un *roman* mais bien comme un espace complexe à parcourir. La conséquence secondaire de cet envahissement de la métaphore porte sur la matérialité du texte : si ces deux œuvres doivent être appréhendées comme des labyrinthes ou des grottes, c’est bien aussi parce que la forme que prend le texte revêt elle-même toutes les caractéristiques du labyrinthe. C’est ainsi que l’on analysera le chapitre IX de *House of Leaves*, qui offre une exploitation raffinée des possibilités tabulaires de l’espace paginal : plusieurs zones de texte sont délimitées, et le texte lui-même est tantôt écrit à l’endroit, tantôt à l’envers, tantôt de biais ; la distinction entre le corps du texte et l’espace des notes de bas de page devient plus difficile à établir ; l’ensemble des notes présentes dans ce chapitre se croisent, s’emmêlent. Cette mise en œuvre textuelle du labyrinthe implique toute une série de gestes de la part du lecteur pour accéder au texte – tourner les pages dans un sens puis dans l’autre, mais aussi tourner le livre dans un sens puis dans l’autre, voire se servir d’objets secondaires comme un miroir – et ces gestes réinscrivent l’acte de lecture dans l’espace. Et si l’hypertexte de fiction, quant à lui, peut se définir d’emblée comme un labyrinthe, cela implique, très régulièrement – c’est le cas dans *Luminous Airplanes* – la présence d’une carte proposée au lecteur : celle-ci

13 Je traduis : « La meilleure façon de considérer [cet hypertexte] est peut-être de le voir comme une grotte – c’est exactement ce qu’il est, un assemblage de chemins qui se croisent et s’entrecroisent. Certains de ces chemins sont longs, d’autres de simples allées aveugles ou des voies sans-issue. Certains chemins conduisent vers d’autres passages, et d’autres non. Et l’ensemble est souterrain – il n’existe pas de vue d’ensemble et surplombante permettant de saisir la structure globale ».

représente non pas l'espace géographique parcouru par le personnage, mais bien la structure du récit *comme un espace*, faisant de l'acte de lecture une avancée, voire une exploration textuelle.

Labyrinthe et non-linéarité : le lecteur en arpenteur

S'il est acquis que l'hypertexte offre au lecteur une expérience de la non-linéarité, puisque son avancée dans l'œuvre est soumise à chaque instant à une bifurcation inattendue lorsqu'il clique sur un lien hypertexte, il n'est pas aussi simple de l'affirmer concernant un roman imprimé. En effet, la nature même de l'objet livre implique une linéarité¹⁴ fondée sur des habitudes de réception : il s'agira toujours, sauf indication contraire comme par exemple dans *Marelle* de Cortázar, de lire depuis la couverture jusqu'à la quatrième de couverture (voir Vandendorpe, 1999). Les stratagèmes visant à contrer cette linéarité¹⁵ sont donc une exception dans le livre imprimé, tandis qu'ils sont la norme dans les hypertextes. Espen Aarseth, dans l'ouvrage qu'il consacre à la notion de *Cybertext*, propose de distinguer la linéarité de la non-linéarité à partir du motif du labyrinthe, reprenant des analyses présentées par Paolo Santarcangeli elles-mêmes exploitées par Mark Z. Danielewski dans *House of Leaves*.

Linéarité, multilinéarité, non-linéarité

Il existe des œuvres linéaires et des œuvres non-linéaires comme il existe des labyrinthes de forme unicursale et de forme multicursale : dans le premier cas, il n'y a qu'un seul chemin permettant de parcourir le labyrinthe, qui s'enroule de la façon la plus complexe possible dans un espace donné ; le parcours de ce labyrinthe ne conduit pas à la perte ou à l'errance – ce qui tend à en faire un *pseudo-labyrinthe* pour Paolo Santarcangeli – mais présente une difficulté d'endurance. Le labyrinthe multicursal, au contraire, offre plusieurs possibilités afin de sortir de l'édifice, voire plusieurs sorties : cette caractéristique implique, de la part de l'arpenteur, d'effectuer des choix, ce qui présente le risque de l'erreur de façon répétée, pouvant conduire à l'errance infinie. Dans le premier cas, il n'y a bien qu'une *ligne* pliée et repliée sur elle-même ; dans le second, les lignes sont multiples, parfois sans issue, souvent trompeuses. En prenant appui sur ces éléments qui font de la linéarité une notion topologique, on s'in-

14 J'évoque ici la non-linéarité de l'hypertexte et du livre du point de vue de leur structure ; en tout état de cause, l'acte même de la lecture, étant inscrit dans le temps et n'offrant pas la possibilité de lire deux fragments textuels à la fois, est nécessairement linéaire. Il conduit d'ailleurs au rétablissement de la linéarité – d'une linéarité singulière, propre à chaque lecture – au sein d'œuvres non-linéaires.

15 Je ne traite pas ici de la linéarité des *événements* ou de la linéarité de leur *mise en récit*, mais bien de la linéarité matérielle – c'est-à-dire l'ordre dans lequel le lecteur a accès aux éléments textuels. Dans le premier cas de figure, il s'agit d'une linéarité reposant sur la causalité – et celle-ci n'est pas remise en cause dans les romans étudiés – tandis que dans le second cas de figure, il s'agit de la façon dont ces récits sont *racontés* – impliquant par exemple des analepses ou des prolepses. On trouve dans *House of Leaves* comme dans *Luminous Airplanes* un bouleversement de la linéarité de la mise en récit, mais ce n'est pas là un phénomène original.

terroge alors non plus sur l'ordre dans lequel les événements sont racontés, mais bien sur la façon dont le lecteur se rend d'un point A – le début de l'œuvre – à un point B – sa fin. Une œuvre linéaire s'offre à lui comme un chemin en ligne droite ou courbe, mais unique ; une œuvre multilinéaire, si l'on suit la proposition d'Espen Aarseth, propose plusieurs chemins pour rejoindre le point B à partir du point A, mais ces chemins ne se croisent jamais, de sorte que l'on peut les comprendre comme des linéarités parallèles ; une œuvre non-linéaire, enfin, offrira elle aussi plusieurs possibilités pour aller de A à B, mais ces chemins peuvent faire retour, se croiser, revenir sur eux-mêmes, si bien que le risque est maximal de changer d'itinéraire en cours de route, sans en avoir conscience. *Luminous Airplanes* et *House of Leaves* entrent dans cette troisième catégorie, pour le premier par son usage des liens hypertexte, et le second par son usage des notes de bas de page, qui comportent elles-mêmes assez régulièrement de nouveaux appels de note, incitant à un va-et-vient dans l'œuvre potentiellement spéculaire – et surtout, imposant constamment au lecteur un choix : lire le corps du texte ou les notes de bas de page.

La première des conséquences de cette non-linéarité porte sur la mise en intrigue : si celle-ci est traditionnellement définie comme comportant un début, un milieu et une fin permettant de justifier l'ensemble, selon un principe téléologique, la contravention à la linéarité conduit nécessairement à bousculer cet agencement, au point qu'il soit parfois difficile de rejoindre la fin – dans le cas de *House of Leaves* – voire de déterminer où elle se situe et si elle existe toujours – dans le cas de *Luminous Airplanes*. La seconde conséquence de cette non-linéarité est de radicaliser la métaphore du labyrinthe que j'ai évoquée précédemment : plus que jamais, le lecteur est un arpenteur d'espaces textuels à explorer, de zones narratives qu'il faudrait relier par l'acte même de la lecture. Il n'est pas anodin, dans cette perspective, que les personnages principaux de ces deux œuvres soient eux-mêmes, d'une façon ou d'une autre, des explorateurs : Will Navidson, auteur du *Navidson Record*, est un ancien reporter de guerre qui se lance dans une véritable expédition au sein de sa demeure, tandis que Johnny Truant, lecteur de l'œuvre morcelée, fragmentaire et labyrinthique de Zampanò, choisit de partir à la recherche de cette maison paradoxale à travers les États-Unis ; le protagoniste de *Luminous Airplanes*, quant à lui, re parcourt les lieux de sa mémoire qui sont disséminés eux aussi à travers les États-Unis, indiquant par un changement de couleur du fond de page ces pérégrinations mentales voire physiques. On trouve ici, si besoin était, une ultime confirmation que *House of Leaves* comme *Luminous Airplanes* sont composées d'espaces multiples dont il faudrait prendre la mesure.

Prendre la mesure : cartographier ?

Comment le lecteur avance-t-il dans ces œuvres ? Comment procède-t-il pour se frayer un chemin, mais aussi pour ne pas perdre la trace de son propre itinéraire ? Le premier réflexe, sans doute suggéré par la présence même de cartes au sein des hypertextes de fiction, consiste à fabriquer un schéma de cet

itinéraire dans l'œuvre. L'avantage de ce type de cartographie, que je n'ai pas réalisé pour *House of Leaves* ou *Luminous Airplanes* mais que j'ai mis en œuvre lors de ma lecture d'un autre hypertexte de fiction, 253 de Geoff Ryman (voir Debeaux, 2015 ; Debeaux, 2017a), est de permettre la réitération du parcours, ce qui peut être difficile à accomplir dans une œuvre non-linéaire. La deuxième stratégie consiste, plus largement, à cartographier tous les itinéraires possibles dans l'œuvre : garder la trace de tous les embranchements, chercher à mettre au jour toutes les connexions directes et indirectes entre les différents espaces du texte. Cette entreprise, exhaustive, viserait à donner naissance à ce qui semblait jusqu'alors interdit dans ces œuvres labyrinthiques : présenter une vue d'ensemble de la structure. Bien entendu, ce type de cartographie n'entre pas dans le champ des études croisant géographie et littérature¹⁶ : il ne s'agit pas de traiter l'espace représenté dans l'œuvre, mais bien l'œuvre en tant qu'espace – plus précisément, de l'œuvre en tant qu'agencement d'espaces textuels. Je propose ci-dessous deux tentatives de cartographie exhaustive de tous les chemins de lecture possible, dans *House of Leaves* et dans *Luminous Airplanes*.

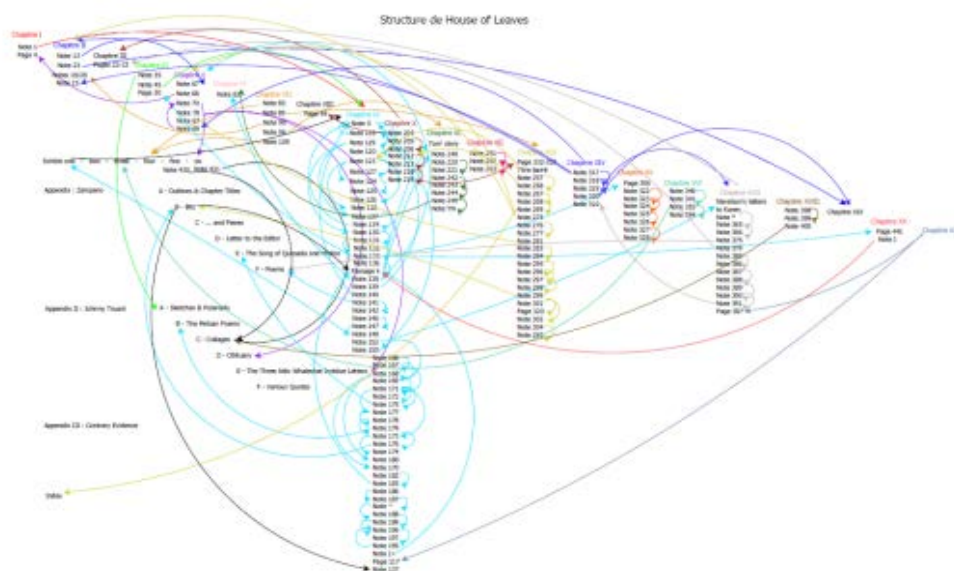


Illustration 1 : Schéma exhaustif de la lecture de *House of Leaves*.

16 Il ne s'agit donc pas de ce qu'entreprend, par exemple, Bertrand Westphal dans *La Géocritique : réel, fiction, espace*, ni de placer ce travail dans la continuité des travaux de Franco Moretti (*Graphes, cartes et arbres*, par exemple), puisqu'il n'est pas question, dans l'approche que je développe ici, de l'espace géographique de la diégèse mais bien du texte comme espace.

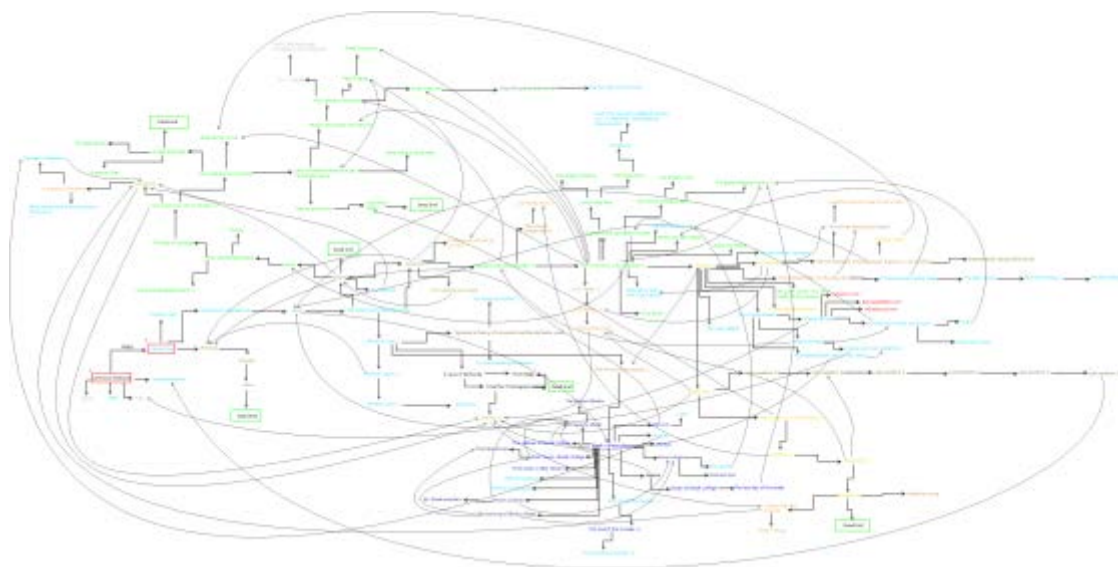


Illustration 2 : Schéma exhaustif de la lecture de *Luminous Airplanes*.

Pour réaliser ces cartes – qui sont en réalité bien plus des schémas – je me suis prise au jeu de la métaphore, et j’ai abordé les deux œuvres comme des labyrinthes : chaque choix est ainsi indiqué par une flèche. La non-linéarité apparaît de façon flagrante, en particulier dans la présence de boucles, et la complexité de l’ensemble se donne à voir dans toute sa splendeur.

Pour autant, ces représentations permettent-elles d’acquérir la vue d’ensemble souhaitée ? S’il est possible de s’en servir pour explorer les textes, en prenant appui de façon ponctuelle sur telle ou telle bifurcation – par le biais d’un zoom sur le document, notamment –, l’objectif ne semble pas pleinement atteint. Deux obstacles s’y opposent : d’une part, ces schémas ne paraissent pas très lisibles, et semblent donc peu à même de résorber la complexité ; d’autre part, s’ils mettent bien en avant les liens entre les différentes zones textuelles, ils présentent l’ensemble sur une unique surface, alors même que, par le jeu de la stratification temporelle dans *Luminous Airplanes* ou par celui des niveaux de réalité dans *House of Leaves*, ces différents territoires devraient être placés sur différents plans. En d’autres termes, l’inconvénient de la carte est d’être en deux dimensions : on voudrait pouvoir déployer en profondeur la structure ainsi modélisée. L’outil schématique ou cartographique ne paraît ainsi pas pleinement adéquat.

Proposition pour un nouvel outil : la stéréométrie littéraire

C’est pour cette raison que j’ai cherché à concevoir un outil permettant de faire évoluer cette modélisation. Je me propose de le présenter, en précisant que la démarche exposée est individuelle et expérimentale : inscrite dans le champ

des Humanités numériques¹⁷ en ce qu'elle repose sur l'usage de programmes et ressources numériques, elle relève également du domaine de la visualisation de données, c'est-à-dire la mise en œuvre d'une représentation graphique d'informations abstraites (Drucker, 2014) – en l'occurrence ici, d'analyses littéraires traditionnelles concernant l'intrigue, la multiplication des récits et l'agencement des espaces textuels au sein de l'œuvre narrative.

Austerlitz de W. G. Sebald et la stéréométrie

L'idée de cet outil m'a été suggérée à partir de la lecture d'une œuvre dont l'agencement narratif a certaines affinités avec les deux textes qui m'occupent dans cet article. En effet, *Austerlitz* de l'auteur autrichien W. G. Sebald, paru en 2001 après le décès accidentel de ce dernier, développe à travers l'usage d'un enchâssement narratif par délégation de parole le resurgissement de la mémoire du personnage principal, Jacques Austerlitz, qui se confie au narrateur au gré de leurs rencontres aléatoires. Ce retour du souvenir, lié à la catastrophe de la Shoah, contribue à étoiler la mise en récit, à brouiller les repères spatio-temporels et la source même de la parole (Campos, 2012), et il s'accompagne, comme en parallèle, de nombreuses discussions architecturales. C'est dans ce contexte qu'intervient, au trois quarts du roman, un propos du personnage dans lequel émerge la notion de *stéréométrie* :

Es scheint mir nicht [...] daß wir die Gesetze verstehen, unter denen sich die Wiederkunft der Vergangenheit vollzieht, doch ist es immer mehr, als gäbe es überhaupt keine Zeit, sondern nur verschiedene, nach einer höheren Stereometrie ineinander verschachtelte Räume [...].¹⁸(Sebald, 2001 : 265)

Si pour Jacques Austerlitz, plongé dans l'activité de mise au jour de ses souvenirs, « le temps n'existe absolument pas », c'est parce que ces derniers se présentent d'abord comme des « espaces imbriqués les uns dans les autres ». La notion de stéréométrie, employée afin de caractériser ce retour de la mémoire comme *expérience de la traversée d'espaces*, pourrait-on dire, est donnée comme une théorisation de cet effet, et c'est à ce titre que je m'en empare. On rappellera rapidement que la stéréométrie est une notion de géométrie, qui renvoie à l'étude des volumes dans l'espace. Peu usité et généralement spécialisé, c'est un terme qui renvoie précisément à la pratique du jaugeage, qui consiste à « l'évaluation du volume des objets de commerce susceptibles d'être mesurés avec quelque précision [afin de] s'assurer si les quantités de liquides ou de marchandises qui sont l'objet des conventions commerciales, sont exactement telles qu'on les énonce » (Bazaine, 1806 : v), mais aussi à celle de l'arpentage. Dans les

17 J'adopte la définition proposée par Marin Dacos (Dacos, 2011).

18 En traduction française : « Il ne me semble pas que nous connaissions les règles qui président au retour du passé, mais j'ai de plus en plus l'impression que le temps n'existe absolument pas, qu'au contraire il n'y a que des espaces imbriqués les uns dans les autres selon les lois d'une stéréométrie supérieure » (Sebald, 2002 : 219).

deux cas, il s'agit de prendre la mesure d'objets qui occupent un certain espace – contenant ou territoire – en s'appuyant sur l'étude des volumes.

Définition de la stéréométrie littéraire

Or c'est bien là aussi mon but : aborder *House of Leaves* et *Luminous Airplanes* en prenant au mot les métaphores architecturales sur lesquelles elles s'appuient plus ou moins explicitement, et que j'ai exposées en première partie de cet article, c'est-à-dire envisager ces œuvres en tant qu'elles reposent sur l'imbrication d'espaces textuels incitant à une modélisation en volume. L'objectif est triple : d'abord, sortir de la carte, du schéma, du plan, c'est-à-dire de la représentation en deux dimensions et en surface de ces rapports entre zones textuelles, pour orienter la visualisation du côté de la superposition de plans, donc vers une forme de troisième dimension ; ensuite, aller au-delà de la tentative de prise de repères de la part du lecteur – c'était le rôle des cartes exhaustives présentées en deuxième partie de ce travail, visant à offrir une vision d'ensemble pour le lecteur – pour faire de cette entreprise de visualisation une modélisation des rapports entre l'œuvre textuelle et la notion d'espace ; enfin, proposer un outil offrant la possibilité d'*explorer* autrement les œuvres littéraires.

Je définis la stéréométrie littéraire¹⁹, de façon générale, comme la prise en compte des rapports configurants entre la mise en récit et les catégories du temps et de l'espace tant du point de vue de l'histoire que du dispositif dans lequel elle se déploie. Il s'agit alors d'étudier, au sein d'œuvres littéraires qui multiplient les récits et/ou qui exploitent la multilinéarité ou la non-linéarité de leur support pour complexifier la mise en récit, la substitution de l'appréhension temporelle par l'appréhension spatiale de l'œuvre ; pour cela, la stéréométrie littéraire doit pouvoir trouver son accomplissement dans une modélisation qui prend acte du fait que le récit, dans ces œuvres, n'apparaît plus comme une ligne mais comme une succession de lignes, ou bien, comme c'est le cas dans *House of Leaves* et *Luminous Airplanes*, un entrecroisement de lignes situées sur plusieurs plans distincts. En d'autres termes, la stéréométrie littéraire vise à proposer une visualisation des différentes strates narratives en tant qu'espaces interconnectés, donc à inclure des représentations en trois dimensions ; l'idée, à terme, est de pouvoir permettre une manipulation de ces modélisations, qui se donnent comme des objets que le lecteur pourrait virtuellement prendre en main.

Relecture stéréométrique de *House of Leaves*

Comment, dès lors, passer du schéma des possibles lectures de *House of Leaves*, présenté précédemment, à une représentation stéréométrique, qui présente les lieux du texte comme des espaces narratifs effectivement – virtuel-

19 La fin de ce paragraphe est reformulée à partir de mes travaux de thèse, *Multiplication des récits et stéréométrie littéraire. D'Italo Calvino aux épifictions contemporaines*, précisément du chapitre neuf (voir Debeaux, 2017b : 519 sq.).

lement – arpentables ? L'idée a d'abord consisté²⁰ à trouver un outil permettant une modélisation en trois dimensions : j'ai choisi d'exploiter le logiciel *SketchupMake*, initialement conçu pour un usage en architecture et en design, pour sa maniabilité et la facilité de sa prise en main. J'ai travaillé à partir de mon schéma de tous les itinéraires possibles dans l'œuvre – il sert en quelque sorte de base cartographique à l'ensemble – afin de concevoir la structure réticulaire de la lecture de *House of Leaves* : à terme, l'objet ainsi créé tendra plutôt vers l'édifice – réseau de galeries s'étoilant dans toutes les directions, labyrinthe protéiforme. Cependant, il est vite apparu comme impossible de modéliser, d'un seul tenant, toute l'œuvre : le logiciel *SketchupMake* montrait ses limites, n'étant pas prévu pour un tel type d'usage. J'ai pour cette raison choisi de me concentrer sur un chapitre de l'œuvre, d'effectuer un découpage dans la structure romanesque pour ne représenter qu'un « étage » de l'édifice. La modélisation ci-dessous représente ainsi la visualisation stéréométrique du chapitre V, sélectionné pour sa relative exemplarité au sein de l'œuvre : il représente un juste milieu entre certains chapitres pratiquement vierges de tout renvoi donc de toute possibilité de bifurcation, et d'autres saturés de croisements et de superpositions de fils narratifs.

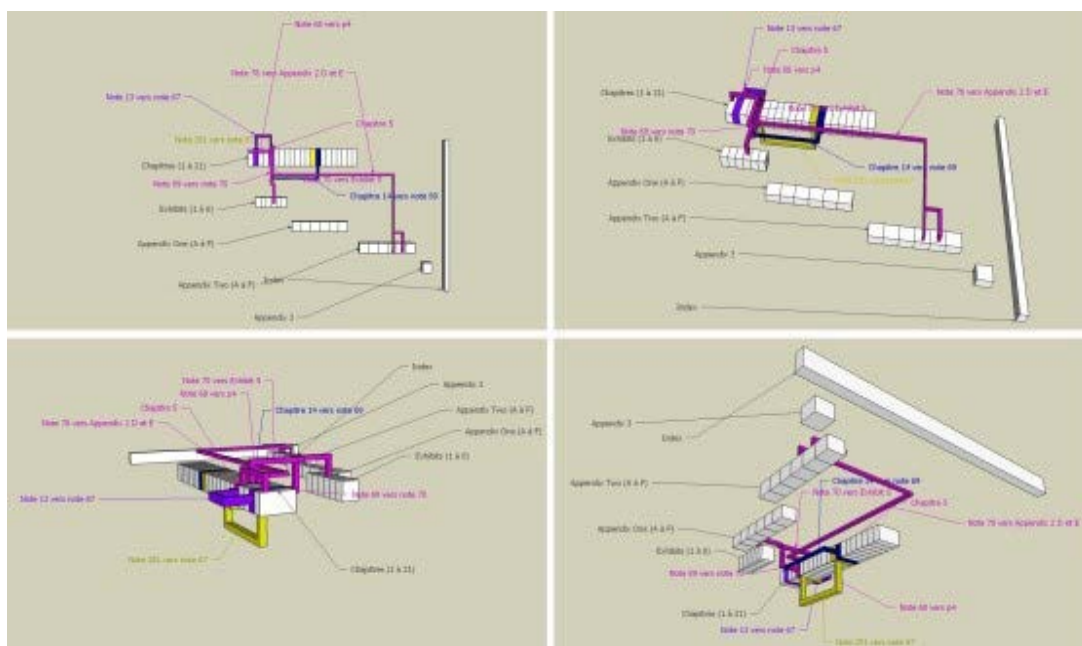


Illustration 3 : Modélisation stéréométrique du chapitre V de *House of Leaves*.

Les quatre images ci-dessus représentent le résultat de la modélisation, selon quatre angles de vue différents. Le réseau obtenu peut être manipulé de l'extérieur par l'utilisateur, grâce à l'outil *main* du logiciel. Ce qui apparaît alors est l'aboutissement même de ma réflexion dans cet article, à savoir la littéralisation des métaphores spatiales qui structurent le roman : cette modélisation prend

20 Celle-ci a pris forme à la suite de plusieurs essais concernant d'autres œuvres présentant des traits similaires à *House of Leaves* mais offrant un rapport à l'espace plus simple à modéliser. Ces essais sont présentés dans mes travaux de thèse ; on en trouve un aperçu sur le carnet de recherche *Multirécits*, en ligne (Debeaux, 2017c).

très directement la forme d'un labyrinthe, dévoilant explicitement l'arpentage au cœur du dédale que représente l'acte de lecture de *House of Leaves*. Toutefois, s'il est possible pour l'utilisateur désormais d'observer avec plus de clarté les différents cheminements possibles, il ne peut effectivement les emprunter au sein du logiciel : il s'agit bien d'une *représentation spatiale* de l'œuvre, et non encore d'une *spatialisation* de cette dernière, spatialisation qui permettrait concrètement un arpentage. L'idée n'est pas de fabriquer ce labyrinthe comme on fabriquerait une maison à partir d'un plan mais, par exemple, d'imaginer l'inclusion d'un parcours virtuel au sein de ces espaces ouverts par la modélisation : de faire de celle-ci le point de départ d'une entrée virtuelle, pour le lecteur-arpenteur, devenant lecteur-interacteur, au cœur de cette *Maison des feuilles*.

Conclusion

La notion de stéréométrie littéraire, que je propose ici, est donc une façon de répondre à la sollicitation des œuvres envisagées : en effet, qu'elles soient *maison de feuilles* ou *texte spéléologique*, *House of Leaves* et *Luminous Airplanes* requièrent de leur lecteur de prendre au sérieux les métaphores spatiales qui jalonnent le texte. Plus encore, il apparaît à l'issue de l'analyse que la présence de ces métaphores est un indice quant au rapport étroit entretenu entre *spatialité* et *textualité* : s'il est question d'espace dans la fiction – d'une maison paradoxale aux dimensions fuyantes ou bien des lieux et territoires de la mémoire –, il est bien plus encore question de l'expérience de lecture de la fiction comme expérience de l'espace. *House of Leaves* et *Luminous Airplanes*, quoique de façon différente, rappellent toutes deux que le texte s'incarne toujours dans un dispositif qui n'est jamais neutre : elles l'exploitent spécifiquement pour réinscrire l'acte de lecture dans l'espace et font de ce dernier, dans un même mouvement, l'équivalent d'une progression physique dans un enchevêtrement de récits.

Œuvres citées

- AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Payot et Rivages, 2007.
- BAZAINE, Pierre Dominique, *Cours de stéréométrie appliquée au jaugeage assujéti [sic] au système métrique*, Paris, Firmin Didot, 1806.
- BOUCHARDON, Serge, *Littérature numérique. Le récit interactif*, Paris, Éditions Lavoisier, 2009.
- CAMPOS, Lucie, *Fictions de l'après : Coetzee, Kertész, Sebald. Temps et contretemps de la conscience historique*, Paris, Classiques Garnier, 2012.
- CLEMENT, Jean, (récupéré le 01.10.17) : « Fiction interactive et modernité », *Littérature*, 96, 1994. <http://hypermedia.univ-paris8.fr/jean/articles/litterature.html>.
- COHN, Dorrit, *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.
- DACOS, Marin (récupéré le 01.10.17) : « Manifeste des *Digital Humanities* », Carnet de recherche *THATCampParis*. <http://tcp.hypotheses.org/318>.

- DANIELEWSKI, Mark Z., *House of Leaves*, New York, Pantheon Books, 2000.
- DANIELEWSKI, Mark Z., *La maison des feuilles*, trad. Christophe Claro, Paris, Denoël, 2002.
- LA FARGE, Paul, *Luminous Airplanes*, New York, Farrar, Straus and Giroud, 2011.
- LA FARGE, Paul, *Luminous Airplanes*, 2012. www.luminousairplanes.com.
- DEBEAUX, Gaëlle (récupéré le 01.10.17) : « L'Hypertexte et ses prédécesseurs : cartographier un jardin aux sentiers qui bifurquent », *Sens-Public*, 2015. [http://www.sens-public.org/\\$pip.php?article1145](http://www.sens-public.org/$pip.php?article1145).
- DEBEAUX, Gaëlle (récupéré le 01.10.17) : « Penser les relations médiatiques du livre et de l'hypertexte à partir de 253 de Geoff Ryman et *Luminous Airplanes* de Paul La Farge », *Itinéraires*, 2016 : 2. <https://itinéraires.revues.org/3405>.
- DEBEAUX, Gaëlle (récupéré le 01.10.17) : « Première lecture. 253, de Geoff Ryman » (2017a). <https://multirecits.hypotheses.org/154>.
- DEBEAUX, Gaëlle (récupéré le 12.01.18) : *Multiplication des récits et stéréométrie littéraire. D'Italo Calvino aux épifictions contemporaines*, Thèse de doctorat, Université Rennes 2 (2017b). <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01677450/document>.
- DEBEAUX, Gaëlle, (récupéré le 12/01/18) : « Annexes numériques » (2017c). <https://multirecits.hypotheses.org/annexes-numeriques>.
- DRUCKER, Johanna, *Graphesis. Visual Forms of Knowledge Production*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2014.
- FRAISSE, Luc, *L'œuvre cathédrale. Proust et l'architecture médiévale*, Paris, Éditions José Corti, 1990.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil / Éditions Points, 1983.
- TODOROV, Tzvetan, *Poétique de la prose* (choix), suivi de *Nouvelles recherches sur le récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.
- REED DOOB, Penelope, *The Idea of the Labyrinth. From Classical Antiquity through the Middle Ages*, Ithaca, Cornell University Press, 1992.
- SANTARCANGELI, Paolo, *Le Livre des labyrinthes. Histoire d'un mythe et d'un symbole*, Paris, Gallimard, 1974.
- SEBALD, Winfrid Georg, *Austerlitz*, München, Wien, Carl Hanser Verlag, 2001.
- SEBALD, Winfrid Georg, *Austerlitz*, trad. Patrick Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2002.
- VANDENDORPE, Christian, *Du papyrus à l'hypertexte : essai sur les mutations du texte et de la lecture*, Paris, Éditions La Découverte, 1999.

|

Espace de la page, espace de la performance : la poésie action de Bernard Heidsieck

Atsushi Kumaki
Université Shobi (Japon)

RÉSUMÉ. Le présent article vise à éclairer la particularité de la poésie de Bernard Heidsieck, en particulier à élucider la relation entre les trois modes de sa poésie : l'écriture, l'enregistrement sonore et la performance. D'abord l'article traite de deux perceptions, optique et acoustique, engagées par sa poésie (il s'agit de lire, ou plutôt de « voir », la page écrite, et d'écouter son enregistrement sonore) à travers ses trois séries de poèmes, *Poèmes-partitions*, *Biopsies* et *Passe-partout*. Il montre que Heidsieck tente de mettre en relief un décalage entre les deux perceptions, en utilisant deux versions, visuelle et sonore. Mais il ne faut pas ignorer que Heidsieck préconise aussi d'appeler sa poésie « poésie action », car elle suppose un autre mode poétique : la performance. La performance consiste pour Heidsieck à jeter la poésie dans la société : en l'émancipant du joug de la page, il la lance dans une relation entre les auditeurs et le lecteur. La société est le lieu où ils communiquent, et la poésie, qui en fait partie intégrante, sort de la surface de la page et devient une « poésie debout ».

MOTS-CLÉS : Poésie sonore, Poésie d'avant-garde, Lecture publique, Performance, Bernard Heidsieck

ABSTRACT. This article aims to shed light on the specificity of Bernard Heidsieck's poetry, in particular to clarify the relationship between the three modes of his poetry : writing, sound recording and performance. The article first deals with two modes of perception – optical and acoustic – in his three series of poems – *Poèmes-partitions*, *Biopsies* and *Passe-partout*. Heidsieck tries to highlight a gap between these two modes of perception, using two versions – visual poems and sound poems. But it should not be ignored that Heidsieck prefers to call his poetry “action poetry” because it requires another poetic mode: performance. Heidsieck's performance consists in “catapulting” poetry into society: by emancipating it from the yoke of the page, it “catapults” poetry into a relationship between the listeners and the reader. Society is the place where they communicate, and poetry, which is part and parcel of it, comes out of the surface of the page and becomes a “standing poetry”.

KEYWORDS: Sound Poetry, Avant-garde Poetry, Public Reading, Performance

Malgré son nom, la poésie sonore – dont l'histoire, au moins dans le domaine francophone, commence au milieu du xx^e siècle avec François Dufrêne et Henri Chopin notamment – n'est jamais exclusivement sonore : pour certains poètes, elle va de pair avec la page écrite et est même incomplète sans le textuel. Elle n'a jamais cherché à se débarrasser du texte et à libérer la poésie du joug de la page, contrairement à la poésie dadaïste ou lettriste qu'on pourrait appeler rétrospectivement poésie phonétique. La poésie sonore vise à trouver une ou des réponses à la question de savoir ce qu'est le sonore, et même à inventer une nouvelle relation de la voix avec l'écrit.

Dans cette perspective, la poésie de Bernard Heidsieck (1928-2014) présente un cas particulièrement intéressant. Elle se développe en effet sur deux espaces : la page et la lecture publique. Comme nous l'avons précisé ailleurs, cette poésie consiste à mettre en relief le décalage entre la spatialité de la page et la linéarité du sonore (Kumaki, 2014) : la page ne peut être réduite au sonore et inversement. Heidsieck n'a d'ailleurs jamais voulu appeler sa poésie « poésie sonore ». Mais par ailleurs, la question se pose aussi de savoir quelle est la relation entre la « poésie action » qu'il pratique depuis 1963 (Théval, 2017 : 49) et la poésie sonore au sens général du terme : quel est son apport dans le système poétique de Heidsieck ? Ce n'est qu'en passant par ces questions que l'on pourra saisir la totalité de sa poésie.

Le textuel et le sonore

Ce qui distingue nettement la poésie sonore française de la poésie phonétique, c'est que, contrairement à la dernière qui tente de se passer du textuel, la première, à quelques exceptions près, a l'intention précise de retourner au texte. La poésie sonore caractérise la poésie de François Dufrêne, qui après une période d'activité au sein du mouvement lettriste, s'est démarqué d'Isidore Isou avec son poème « infra-lettriste » (Dufrêne, 2005), *Le Tombeau de Pierre Larousse* où, comme le montre le titre, il juxtapose des « mots à dire » à l'aide d'un dictionnaire, mais en faisant abstraction de la syntaxe. Heidsieck lui aussi s'écarte de la méthode lettriste ou dadaïste, qui dépouille la poésie de tout élément sémantique ou textuel, mais sa stratégie est tout à fait différente de celle de Dufrêne.

Heidsieck a laissé dans sa carrière trois séries de poèmes sonores, *Poèmes-partition* (1955-1965), *Biopsies* (1966-1969) et *Passe-partout* (1969-2005), chacune contenant dix à trente poèmes qui se présentent sous la forme de quelques pages écrites dont la plupart ont été enregistrées et sont disponibles à l'écoute. Bien que tous ses poèmes sonores soient composés de textes imprimés et d'un enregistrement sonore, la page n'est pas incomplète en elle-même. Elle peut être lue comme un poème concret et les enregistrements être écoutés à part comme une forme de *poetry reading*. Il est donc possible de se plonger séparément dans la page et dans la représentation sonore, mais si on lit ou si on écoute séparément

ses poèmes, on ne comprendra pas le pourquoi de cette page, le pourquoi de cet enregistrement et le pourquoi de cette manière de lire, etc.

La particularité de Heidsieck comme poète sonore est donc qu'il ne renonce jamais au texte écrit comme l'ont fait les poètes lettristes, y compris Isou. Le texte fait partie intégrante de sa poésie. Pour le dire plus exactement, sa poésie a l'intention d'engendrer un décalage entre le texte et la voix.

Un des poèmes qui montrent le plus clairement ce décalage est « Poème-partition D2 ». Il se compose de onze poèmes inspirés par la peinture de Jean Degottex, où des lettres, qui dans la plupart des cas semblent n'avoir pas de sens, sont disposées diagonalement sur la page, depuis le coin supérieur gauche jusqu'au coin inférieur droit. Mais ces lettres sont une décomposition ou extraction de mots parfois bégayés (« éclaboussures », « déchirures », « éclatée », etc.). Les mots décomposés et séparés – Jean-Pierre Bobillot parle de « musication atomisée du texte » (Bobillot, 1996 : 51) – ne peuvent guère être perçus oralement, car entre les lettres s'insèrent d'autres lettres. Certains de ses poèmes, bien qu'associés à la poésie sonore, sont à voir, et non pas à lire. En outre si les poèmes de Heidsieck écrits n'étaient qu'une partition comme les *Lances rompues pour la Dame gothique* d'Isou (Isou, 1947 : 321-322), comment rendre oralement la disposition diagonale dans la page ? Ses *Poèmes-partitions* ne nous demandent point de les lire comme une partition, mais ils ne sont pas des partitions au sens général du terme car ils n'obéissent pas à la manière de lire de la partition.

Heidsieck a-t-il tenté de créer des poèmes visuels tels que ceux de Pierre Garnier ? Il faut remarquer une particularité des poèmes « visuels » de Heidsieck par rapport à ceux de Garnier qui, au début de sa carrière, tentait d'exprimer une image réelle par l'intermédiaire du sens des mots¹, ce qui le poussait d'ailleurs à s'intéresser aux caractères japonais qui, dans beaucoup de cas, renvoient de manière hiéroglyphique à des éléments du réel. Heidsieck, lui, refuse catégoriquement que le poème se résume à la représentation d'une image. Ses poèmes, comme le montre leur sous-titre, sont une série « sur les peintures de Degottex » (Heidsieck, 2009c : 273). Ce « sur » ne signifie pas la dépendance. Ils « n'illustrent pas plus des toiles précises qu'une illustration dans quelque livre que ce soit ne doit représenter ou imager le texte » (Heidsieck, 2009c : 271).

Ainsi les *Poèmes-partitions* de Heidsieck ne sont jamais de simples partitions telles qu'Isou les conçoit pour sa poésie lettriste, ni des poèmes visuels tels que Garnier en produit au nom du spatialisme. Pour Heidsieck, l'aspect visuel n'est qu'un point de départ, mais un point de départ nécessaire et essentiel pour réaliser sa création poétique. Sa poésie sonore ne concerne donc pas exclusivement l'ouïe, l'aspect sonore n'étant qu'une étape pour que se réalise sa poésie qui consiste à « faire sortir le poème de la page » (Heidsieck, 2001b : 167).

Heidsieck insiste effectivement sur la libération de la poésie hors de la page et pour expliquer ce processus, il préfère utiliser le mot « catapulte » (Heidsieck,

1 Tout au début de sa carrière, Garnier refuse le rythme et la phrase et tente de construire un espace dans la page en y disposant chaque mot selon son sens. « Ce qui compte c'est le sens, c'est l'espace que ces mots prennent d'eux-mêmes sur la page, les vibrations qu'ils provoquent, leur volume enfin, cette vaste horizontale pour FER, cette chose inquiète dans l'infini pour AVION » (Garnier, 2008 : 79).

2001a : 13) : chaque texte est catapulté dans l'espace par la lecture. Il ne faut pas ignorer la signification de ce mot : il ne s'agit pas du tout d'abandonner la page – sorte de subjectile, selon la terminologie d'Artaud (Derrida, 1986), de la poésie – comme Isou tente de le faire. Afin de mettre en relief le décalage entre la représentation sonore et la page à voir, expérience essentielle que nous procure la lecture de Heidsieck, il faut qu'il y ait à la fois la voix qui lit et la page dont elle lit le texte. En un mot, la voix nécessite la page comme l'avion de chasse dépend du porte-avions pour être catapulté.

Il est impossible d'exprimer vocalement l'étendue de l'espace paginal. La « partition » de Heidsieck ne se développe pas linéairement mais elle est à voir comme un tableau, que la voix qui se lance ne peut exprimer fidèlement. Par exemple, dans le quatrième poème (Heidsieck, 2009c : 276), il y a un mot – ou plutôt une fraction de mot – « sur- », suivie de « qui X » et de « -git ». Le « lecteur » – ou spectateur – de cette partition peut comprendre à première vue que les deux fractions ne font qu'un mot, « surgit ». Mais l'« auditeur » peut-il le faire facilement ? La compréhensibilité dépend du mode de poésie concerné : lire à haute voix permet au poème de se développer linéairement, alors qu'on peut saisir toute la page en la voyant. La page n'est donc jamais une transcription de la poésie sonore, et vice versa. Il y a dans la page quelque chose que ne peut exprimer la lecture à haute voix – le silence pourrait-il l'exprimer ? – mais celle-ci dépasse souvent celle-là, car la page ne dit rien de la manière de lire : ton, vitesse et longueur, etc.

À partir de la deuxième série, *Biopsies*, la fonction de la page comme partition s'estompe. La partition affirme l'identité de l'œuvre : lorsqu'on lit l'*Ursonate*, fût-ce d'une autre manière que le tentait Schwitters, il ne s'agit rien moins que d'une interprétation de l'*Ursonate*. C'est la page qui permet diverses lectures et c'est grâce à elle qu'elles sont un poème. C'est dire que chaque lecture correspond d'une manière ou d'une autre à la page. Mais cette correspondance présuppose un développement linéaire du poème écrit. Or, à la linéarité de la page Heidsieck semble opposer sa spatialité. Qu'est-ce que la spatialité de la page ? L'espace est le lieu qu'occupe le poème en se développant sur la surface de la page, et qui lui permet d'exister. Mais aussi qui l'enferme. Malgré son intention de relier le texte sur la page et la voix, Heidsieck cherche à éloigner la vue de l'ouïe, la page de la voix. C'est dire que, comme nous le montrerons, il tente de libérer la poésie communiquée par la voix du joug de la page, espace qui la séquestre. Cette tendance se renforce jusqu'aux *Biopsies*.

« Stratimélo », sixième poème de *Biopsies*, est un bel exemple de cet écart entre la page et la voix. La page se divise en deux colonnes : des clichés de fin de lettres à gauche et débuts de lettres à droite (Heidsieck, 2009a : 13-15). On peut lire d'abord, de manière traditionnelle, la première phrase à gauche puis celle à droite, la deuxième à gauche puis celle à droite, etc. Mais dans l'enregistrement sonore Heidsieck lit chaque colonne presque simultanément. « Presque », parce que la vitesse de lecture varie selon la colonne. Il est donc presque impossible de suivre les lignes du texte en écoutant. La page de « Stratimélo » empêche ainsi l'auditeur de suivre linéairement le poème et inversement, l'enregistrement

sonore bouleverse la réception optique du poème. La poésie de Heidsieck réside dans le conflit fondamental entre les deux perceptions.

Le décalage entre la perception optique et l'acoustique met paradoxalement en relief, chaque perception par rapport à l'autre : la vue accentue l'étendue de la page qui déborde la linéarité irréversible de la voix et l'ouïe prépare le développement nuancé et varié de la lecture. C'est cependant là que l'on doit poser une question fondamentale : si la lecture dit ce que la page ne dit pas et vice versa, comment penser la relation qui relie les deux ? Cette question se précise dans la deuxième et la troisième série.

« Sisyphé » est le vingt-cinquième poème de *Passe-partout* de la troisième série. Tous les lecteurs connaissent l'histoire de Sisyphé. Ce qui compte ici, c'est que cette histoire nous fait imaginer un mouvement vertical, de bas en haut. Et effectivement, dans l'enregistrement sonore, Heidsieck, comme un acteur professionnel, semble très fatigué en grimpant un escalier : il dit « premier étage, deuxième étage, troisième étage, etc. » Mais sa voix est progressivement doublée et dédoublée, et ses voix se brouillent jusqu'à ce que l'auditeur ne puisse plus les distinguer. Si l'on envisage le poème visuel, la chose est tout à fait différente et même inverse, car traditionnellement, la lecture se fait diagonalement de haut en bas. La version visuelle de « Sisyphé », elle aussi, obéit à cette lecture traditionnelle et les yeux du lecteur se déplacent de haut en bas, et de gauche à droite. Surtout, Heidsieck n'obéit plus au texte. Au centre de la page se superposent des phrases, et on ne peut déchiffrer le texte ; mais Heidsieck-lecteur n'a pas l'intention de suivre le texte. Au début de l'enregistrement, il dit du « premier étage » au « septième étage », alors que la page ne va pas plus loin que le « sixième étage »

Heidsieck a tenté de libérer la poésie de la page en l'exprimant par sa propre voix. Mais il lui faut aller plus loin. Car il ne s'agit pas de remplacer simplement la prison où la poésie est séquestrée et de passer de la page à la bande magnétique. Cherchant à émanciper véritablement la poésie, Heidsieck se doit de trouver une autre stratégie plus radicale.

De la poésie sonore à la poésie action

C'est dans ce contexte qu'il faut comprendre sa démarche poétique. Depuis les années 60, Heidsieck ne cessait de dire que le mot « sonore » ne convenait pas pour qualifier sa poésie, et de proposer l'expression « poésie action ». Il en explique lui-même la raison : dans la mesure où toute poésie est par essence sonore, l'appellation « poésie sonore » est redondante (Heidsieck, 2014). Cette remarque peut être confirmée par ce que nous avons dit ci-dessus de ses poèmes : si la poésie est *a priori* sonore, sa sonorisation ne peut émanciper le poème de la page.

Mais même après avoir conçu la notion de « poésie action » – il donne « poésie-action et magnétophone » comme sous-titre à des articles écrits en 1967 et 1968 et intitulés « Notes convergentes » –, il ne cesse d'enregistrer des

œuvres de « poésie sonore » et se consacre même à une nouvelle série *Passe-partout*. Cela signifie que l'adoption de la poésie action ne provoque pas tout de suite l'abandon de la poésie sonore, et que la première englobe conceptuellement la seconde.

Sa préférence pour la poésie action peut s'expliquer de deux manières. La première est une explication nominale. La poésie action dont il parle n'est rien moins que la poésie sonore comme genre : elle englobe les poèmes de Dufrêne, qui a relié ses cris aux « mots à dire » contre le dogme lettriste de Chopin (qui a montré un nouvel aspect de la voix au-delà de l'articulation et de la musicalisation du langage) ou de Thomas Braichet qui, successeur de Heidsieck, s'est consacré aux recherches d'une nouvelle relation entre la voix et la page, entre autres. En ce sens, il est probable que Heidsieck nomme poésie action ce que l'on appelle poésie sonore. Dans les poèmes de Heidsieck, qui ont deux aspects, sonore et visuel, l'aspect visuel fait déborder la poésie sonore, au sens strict du terme. Il adopte donc le mot « poésie action » de crainte que la poésie sonore n'exclue l'aspect visuel de sa poésie. Le fait que, même après avoir proposé l'appellation « poésie action », il continue de présenter les séries « sonores » – *Biopsies* et *Passe-partout* – en disque, confirmerait cette explication.

Cette explication confond cependant deux manières de lire : l'enregistrement et la performance *live*. La seconde explication s'appuie, au contraire, sur la différence entre les deux méthodes.

Spatialité de la poésie action

Quelle place occupent la page, la voix et la scène ? Heidsieck répond ainsi à cette question :

catapult[er] [le texte] dans l'espace, dans la durée et dans l'univers du son entendu, vu, à la limite physiquement vécu, dans ce souci d'ouverture – donc de complémentaire dimension – qu'ambitionne chaque « performance » et dans sa vocation même, la poésie sonore et la poésie action. (Heidsieck, 2001a : 13).

Catapulter, comme nous l'avons vu, n'est pas simplement libérer le texte hors de la page. S'il en était ainsi, il suffirait de le lire et de l'enregistrer. Mais comme Heidsieck le souligne, il s'agit plutôt du champ du catapultage, voire de l'espace où se développe sa poésie. Comme nous l'avons précisé, l'espace qu'est la page, pour la poésie de Heidsieck, est à la fois le lieu sur lequel s'installe son poème et la prison qui le séquestre. Si l'espace de la poésie sonore est l'espace paginal, avec une différence fondamentale de la linéarité sur laquelle se développe irréversiblement la lecture enregistrée, l'espace de la poésie action, lui, est une étendue contenant un émetteur (lecteur) et des récepteurs (auditeurs).

Mais il ne faut pas oublier la relation particulière qu'a cet espace tridimensionnel avec la page, le texte lu. Tout à fait comme une pièce de théâtre, la lecture sur scène est plus ou moins déterminée préalablement par le texte à lire. Dans le contexte théâtral, Antonin Artaud fait observer, de manière quelque peu énigmatique, que l'acteur est – ou plutôt doit être – hanté par le texte qui va déchirer sa personnalité, car aucun acteur n'est en mesure d'imiter complètement, ce qui lui fait affirmer que « le théâtre n'est pas un art » et que cette « impuissance imitative » (Artaud, 1978 : 222) caractérise paradoxalement le théâtre comme art. Aucune lecture publique comme performance ne peut éviter ce paradoxe².

Christian Prigent en est profondément conscient et invente la notion de « voix-de-l'écrit ». La lecture publique pour lui n'est pas une simple performance, en ce sens que le corps – voire le moi – du lecteur est toujours et déjà dédoublé par ce qu'il lit. Selon la théorie d'Artaud, il doit y avoir une double personnalité chez l'acteur, qui en souffre – c'est un des aspects qui caractérisent le théâtre de la cruauté – et on pourrait dire que Prigent le trouve dans la voix de la lecture publique³ :

La performance vocale serait une sorte d'incarnation de cette monstruosité *stylistique* de la voix. C'est-à-dire qu'elle travaillerait à produire une élocution capable de jouer, par rapport à la voix « naturelle », le rôle d'écart monstrueux que le geste d'écriture joue par rapport à l'usage discursif. En ce sens, elle serait et ne serait pas la voix du sujet qui en est le support. On pourrait la définir comme « voix de l'écrit », trace sonore et rythmique du geste spécifique appelé « écriture ». (Prigent, 1997 : 42)

Prigent, s'inscrit dans le prolongement du théâtre de la cruauté d'Artaud : il s'agit toujours d'un conflit entre l'être sur scène et l'être exigé par le texte préétabli. Pour autant, au contraire d'Artaud pour qui le cri est l'expression corporelle de souffrance « du sujet qui en est le support » déchiré par le texte, la voix de Prigent n'est qu'une « trace sonore et rythmique » du texte qui se trouve hors de la scène. Il ne met pas du tout l'accent sur l'existence du lecteur ou sur sa corporeité, mais plutôt sur le fait qu'il veut l'effacer :

2 C'est pourquoi, pour analyser la notion de performance de la théorie théâtrale d'Artaud, on ne peut éviter « un flottement entre deux acceptions du terme de « performance » » (Danan, 2013 : 7). D'une part, la performance peut être prise comme « acte théâtral au présent » au sens large du terme ; d'autre part, comme un ensemble d'événements « dont le cadre d'émergence se trouve plutôt du côté des arts plastiques et tendant à prendre appui davantage sur l'image et sur le corps que sur le texte » (Danan, 2013 : 8). La théorie d'Artaud, élaborée pour réaliser des œuvres théâtrales, est une réflexion approfondie sur la relation entre le texte et le corps. C'est pour cela que Heidsieck invoque le cri d'Artaud pour préfacier un de ses *Poèmes-partition* (Heidsieck, 2001c : 72). Lorsque Prigent relie le théâtre de la cruauté et la lecture publique, nous pouvons mieux comprendre comment la pratique de Heidsieck s'approche de la théorie d'Artaud.

3 Artaud, lui aussi, remarquera, dans une lettre de projet qu'il écrit sur le tard (Artaud, 1974 : 184-201), le rôle particulier qu'impose la lecture de poème à la voix. Il ne faut pourtant pas le confondre avec sa théorie théâtrale qu'il a affinée dans les années 1930. S'agissant de sa théorie poétique que nous appellerions volontiers « révolte contre la poésie », voir notre article « La voix résistante : « Révolte contre la poésie » d'Antonin Artaud et la poésie action de Bernard Heidsieck » (Kumaki, 2016).

Cette voix-de-l'écrit se caractérise donc d'abord par la récusation de l'organe vocal personnel : elle tend à un anonymat violent et à une sorte de monstruosité pathétique et comique, évacuant le plus possible ce qui, dans sa texture et sa modulation, ferait signe pour la psychologie, l'expression émotionnelle, la vraisemblance des situations, la pertinence des « effets », l'adéquation du semblant vocal au réel qu'il serait censé évoquer. (Prigent, 1997 : 43)

La personnalité, qui réside dans la voix comme ensemble du psychologique et de l'émotionnel, est-elle liée *a priori* à la voix ? Se réalise-t-elle avec la lecture « naturelle » ? Emmanuel Hocquard a apporté une réponse négative à cette question, à la suite d'une rencontre avec un guide soviétique ayant appris le français. Formé à l'université, il parlait très couramment le français, mais ne parvenait pas à l'utiliser de manière naturelle dans la vie quotidienne ; « le pathos n'est pas [son] affaire ». « [L]orsqu'ils [les guides-interprètes soviétiques] parlent en français, ils parlent une langue aussi artificielle qu'un bouquet de fleurs en papier, une langue de zombies, terrifiante, fascinante, révélatrice. Quoi qu'ils disent, même si c'est vrai, cela sonne faux » (Hocquard, 2001 : 24)⁴. Si bien qu'il faut apprendre en cours la lecture « naturelle ». La voix naturelle, dès lors, n'est pas innée, mais à apprendre. D'où le fait que la lecture publique soit un lieu où le lecteur évacue la voix naturelle qu'il a apprise et « tend à un anonymat violent ». Pourquoi ? Parce qu'en lisant « naturellement », on accepte à son insu une personnalité qui vient d'ailleurs. C'est pour cela que « la voix-de-l'écrit a pour but de faire éprouver un malaise : le malaise du corps en proie aux signes, l'obstacle des blocs de signifiants noués au travers desquels voix et pensée se frayent un passage » (Prigent, 1997 : 46). La scène de la lecture, pour le dire de manière schématique, est un lieu où la personnalité, qui est censément apportée par le texte, s'impose au corps du lecteur qui lui résiste avec la voix. Lecture de la cruauté, la voix-de-l'écrit « réifiée et pluralisée par le texte sur lequel elle s'appuie et par le corps anatomique qu'elle traverse », est une déchirure entre la scène et le texte. « [L]a voix se définirait par l'hétérogénéité et la résistance de ces deux instances. Elle est faite de ces résistances, du résonnement de ces deux obstacles. Elle ne dit pas la vérité du langage, ni celle du corps » (Prigent, 1997 : 48). On pourrait donc dire que cette voix n'est pas celle du lecteur qui parle ni celle émise par son corps (Prigent, 1997 : 47).

Le texte est toujours antérieur à la lecture. La voix-de-l'écrit est constituée de ces deux moments – texte et lecture – et se trouve entre les deux. Dans ce processus de la lecture, le lecteur doit détruire la (ou sa) personnalité. En ce sens la voix-de-l'écrit de Prigent, au moins théoriquement, ne contredit jamais – ou plutôt, n'a jamais « besoin de (prendre explicitement contre-pied de) » (Bobillot, 2016 : 89 ; Bobillot, 2017a : 127) – Sten Hanson, qui a écrit une phrase célèbre

4 Hocquard a opposé l'aspect naturel de la parole à l'aspect matériel ou littéral du langage. C'est pour cela que celui-ci fait le renvoyer à la lecture publique – réalisée à partir du « corps singulier d'où naît le poème » – malgré « l'importance qu'[il] accorde au livre, à la page, au blanc » (Lang, 2015 : 235).

sur la poésie sonore : « Elle est en étroite relation avec la personnalité du poète, dans la mesure où la poésie sonore « live » exécutée par quelqu'un d'autre que le poète lui-même échoue toujours. » (Hanson, 1984 : 47). Car s'il doit y avoir une résistance au texte et au corps, résistance qui « démasque l'individu [...] [comme] label d'identité sociale » (Prigent, 2011 : 9), pour que s'effectue la voix-de-l'écrit, elle ne se réalise qu'à travers la « personnalité du poète », illusoire ou non.

Pour Prigent, donc, la lecture n'a pas lieu sur scène, mais plutôt entre la scène et le texte. Elle commence *avant* que le lecteur n'apparaisse et qu'il ne lise. Il va de soi que la notion de voix-de-l'écrit de Prigent ne relève pas de l'« œuvre-type », dont la réalisation – la performance – n'est qu'une version éventuelle et éphémère, mais n'en est pas non plus l'« occurrence⁵ ». Elle n'est qu'un résultat contingent de la pratique de la voix-de-l'écrit et Prigent sépare cette dernière de la première, qui ne se soucie pas de « la pertinence des "effets" » (Prigent, 1997 : 43) qui relèvent de l'occurrence. Il n'est donc pas de besoin de franchir un abîme entre techniques et effets (Baetens, 2017). Que les auditeurs comprennent le poème ou non n'a rien à voir avec cette notion.

Or la voix-de-l'écrit ne ferait-elle pas abstraction de l'espace de la performance ? Ne s'agirait-il pas, comme l'affirme Bobillot, de cette « occurrence » que domine le hasard et qui fuit du calcul du lecteur et de la mise en scène ? Il semble que la notion de voix-de-l'écrit soit applicable à l'enregistrement et à la lecture publique en *live* car la différence entre eux consiste dans les effets.

C'est cependant sur la différence entre l'enregistrement et la lecture publique en *live*, semble-t-il, qu'insiste la poésie action de Heidsieck. Lorsque Heidsieck parle de la libération du texte hors de la page, ce qu'il vise, c'est une projection du texte couché sur la page sans risque, devant le public où dominant le hasard et l'incertitude, c'est-à-dire où personne ne sait ce qu'il arrivera.

Cette sorte d'espace, Heidsieck la nomme « société ». Il ne s'agit pas seulement de la représentation d'une ville (*Le Carrefour de la Chaussée d'Antin* en 1972 ou *Canal Street* en 1976), ni de la critique journalistique (*Publicité* en 1977-78), mais aussi et surtout du fait que « [l]e poème, oui, réintègre la Société » (Heidsieck, 2001c : 73) et que concrétisé par la voix, il se lance dans le malentendu, l'indifférence et tout hasard qui apparaissent dans la société. C'est la voix qui rend épais le poème et qui le fait se tenir « debout ». Avec la voix, le poème ne peut se contenter de la surface de la page : « Des lieux d'actions et d'auditions se substituent ainsi à la page écrite : scène, rue, salle d'écoute, studio, espace, quel qu'il soit » (Heidsieck, 2001c : 73). Le poème n'appartient plus exclusivement au poète. La voix le libère même de son appropriation. Et c'est pour cela que « la VOIX, en fait, ne me paraît être que l'une des composantes d'une véritable

5 « Il [l'ensemble des actions publiques : la performance] s'en dégage une loi qui ne vaut pas que pour la performance *stricto sensu*, mais que celle-ci a fortement contribué à mettre en lumière : une œuvre sonore et / ou scénique à proprement parler ne consiste pas en une œuvre-type dont chaque oralisation et / ou réalisation, éphémère, ne serait qu'une occurrence ; c'est l'occurrence ou, plus exactement l'ensemble des occurrences – mais, on vient de le voir, dans certains cas, elle peut être unique – qui est l'œuvre, et l'éventuelle version écrite (voire publiée) ne constitue elle-même que l'une – certes singulière – de ces occurrences : la notion d'œuvre-type disparaît... » (Bobillot, 2017b : 34-35).

transmission publique d'un texte. / Je dirais même, qu'à la limite, son rôle m'y apparaît comme secondaire » (Heidsieck, 2001b : 309). Ce qui compte n'est pas la lecture elle-même, mais le fait que les auditeurs reçoivent un poème : l'effet de la lecture. Autrement dit, il ne s'agit pas seulement du poète qui parle, à plus ou moins haute voix, mais aussi des auditeurs qui écoutent – ou non – silencieusement. L'existence d'auditeurs – c'est-à-dire celle d'un effet – qui est ainsi un élément indispensable de la société, car la communication ne serait pas possible sans l'effet, apporte un « risque » à la poésie. Risque parce que l'existence des auditeurs provoque une incertitude : l'œuvre sera-t-elle comprise ou non, aimée ou non, etc. ? Comme le dit Jan Baetens en citant *Trop dire ou trop peu*, quelle que soit la technique adoptée, l'effet n'est pas prévisible (Baetens, 2017). Ou plutôt, comme le montre bien *Entretien sur des faits divers* de Jean Paulhan, les effets inattendus, comme l'« illusion de totalité » et la « prévision du passé » sont inhérents aux fonctions langagières. Que, « [p]ar volonté, ou d'instinct, se projetant hors de lui-même », « [a]yant enfin abandonné sa confortable-inconfortable position statique et d'attente », et « [c]onscient aussi, cependant, bien sûr, du risque permanent qu'il encourt désormais, immédiat, de chute libre » (Heidsieck, 2001c : 73), le poème se lance dans la société, signifie que le poète s'expose à des incompréhensions, à des malentendus et même à l'indifférence.

Cela ne veut pas dire pour autant que la poésie action vise à une incompréhension totale des auditeurs, comme la poésie lettriste. Ce n'est pas seulement parce que Heidsieck refuse d'« exclure de son champ tout recours à la sémantique, en l'enfermant dans une optique purement phonétique » (Heidsieck, 2001b : 228), attitude tout à fait contraire à celle des lettristes, mais aussi que sa notion de communication n'a rien à voir avec la compréhension comme celle d'Isou qui n'accepte pas l'inégalité de la réception, le fait que l'un comprenne son poème et un autre non, etc.⁶ :

À communiquer donc, à recommuniquer.

Et à prendre, oui, pour ce faire, tous les risques – mais la Poésie n'est-elle pas « risque » par excellence ou n'a-t-elle pas pour vocation (sinon à quoi bon ?) de se projeter à découvert, nue, sur un terrain vierge à défricher, toujours, inconnu, celui, par exemple, du son retrouvé et de sa propre voix, de ses origines en somme.

C'est là, dans l'action, que se situe l'actualité de la poésie. Face à autrui. Son vrai « risque ». Par essence. Sa condition de survie. En vertu de cet engagement même. De sa totale implication dans cette aventure : celle, simultanée, de se constamment remettre en cause –

6 Minimaliste extrême, Isou tente d'abandonner radicalement toute forme de compréhension. Il croit ainsi, d'une autre manière que Heidsieck, pouvoir créer un poème que tout le monde puisse comprendre : « Dans les écoles passées, les mots possédaient un sens accru dans la définition. Le lettrisme s'est trouvé en face d'un élément qui n'avait aucun sens. Les termes ont eu, sur un plan élevé, des compréhensions abstraites et conceptuelles, mais maintenant les lettres n'étaient que du matériel incompréhensible. En transformant des paroles connues par tous, le lettrisme devait créer des choses qui ne disaient rien. Et par le matériel devait se faire une transmutation dans l'évocatrice. On devait découvrir dans le néant des valeurs spirituelles. C'est pourqu岸, dès son début, le lettrisme n'a été qu'une étude du matériel. » (Isou, 1947 : 105).

face à autrui, du tout au tout – et celle de se présenter, nue, dans son désir vorace de communication. Fragile et responsable. (Heidsieck, 2004 : 15)

Cette citation sert de préface à « Lettre C », incluse dans *Derviche/Le Robert*, où Heidsieck entend une voix (toujours de Heidsieck lui-même) qui lui demande s'il connaît un mot commençant par la lettre C, en disant par exemple « CABALLIN... vous connaissez ? ». La voix, ignorant la réponse de Heidsieck qui ne connaît aucun mot, ne cesse de le questionner comme si elle ne se souciait d'aucune réaction. C'est là qu'apparaît la notion de communication telle que la conçoit le poète : le fait que quelqu'un parle rend à lui seul possible la communication, que l'interlocuteur le comprenne ou non, qu'il réponde ou non. Pour réaliser la communication, il suffit de la voix et de la cohabitation d'au moins deux personnes. C'est pour cela que la voix n'est qu'« une des composantes d'une véritable transmission publique d'un texte » qu'est la communication. En un mot, la communication, pour Heidsieck, est le fait qu'on parle « face à autrui », alors qu'Isou renonce à la communication en refusant la compréhension⁷. La société, pour Heidsieck, est le lieu où des mots et des phrases s'enchevêtrent, et le poète le souligne dans *Le Carrefour de la Chaussée d'Antin*, *Canal Street* et *Publicité*. La société est remplie de phrases dépourvues de significations langagières qu'il est important d'entendre partout et à plusieurs reprises comme la publicité des Galeries Lafayette dans *Le Carrefour de la Chaussée d'Antin*. Si l'on définissait la notion de communication comme la pure unité d'une action langagière (question) et de sa réaction (réponse), la communication, dans la société de Heidsieck, ne serait qu'une abstraction imaginée. C'est en ce sens que la poésie action est une communication. Le lieu où a lieu la poésie action est une société à laquelle participent lecteur et auditeurs, et où se déroule la communication. Avec sa poésie action, Heidsieck tente de créer une société comme lieu de communication. Il suffit pour cela « de se présenter, nu dans son désir vorace de communication. » Mais cela s'accompagne toujours d'un « risque » : l'incompréhension, le malentendu, etc. C'est parce que le poète se doit de tomber, avec son propre corps⁸, dans l'incertitude, l'angoisse, le hasard qu'est la communication, qu'il adopte le mot poésie action, non poésie sonore.

Conclusion

Dans la poésie de Heidsieck s'opposent deux sortes d'espace. Le premier est l'espace textuel et paginal où, comme dans le spatialisme de Garnier, chaque mot

7 Si bien que Heidsieck, ainsi qu'Isou, se soustrait à un élitisme dans lequel tombent beaucoup d'avant-gardistes comme Grotowski (Grotowski, 1971 : 39). Les deux poètes d'« avant-garde » savent bien qu'« [ê]tre spectateur n'est pas la condition passive qu'il nous faudrait changer en activité » et que « [c]est notre situation normale » (Rancière, 2008 : 23).

8 C'est pour cela qu'il ne cesse de souligner que ses performances ne sont jamais un théâtre, et doivent se faire, comme il le répète, « [h]ors de toute théâtralisation, à l'évidence » (Heidsieck, 2004 : 28) et « hors de toute théâtralité » (Heidsieck, 2001b : 172).

ou chaque lettre est disposé sur la page selon son sémantisme ou sa forme physique. Mais ce qui le distingue nettement de l'espace des poèmes de Garnier, c'est qu'y intervient le sonore : pour le poète sonore, l'espace textuel n'est pas indépendant des sons, pas plus que ne le sont les partitions musicales. Le sonore, enregistré ou proféré en *live*, a pour fonction dans sa poésie de remettre en relief l'espace de la page, parfois en indiquant un dehors ou une marge qui la déborde. En ce sens, à ce stade, la poésie de Heidsieck ne consiste pas seulement dans la page ni dans le sonore, mais dans le décalage entre eux, c'est-à-dire entre le visuel et le sonore. C'est une poésie multi-sensorielle.

Le texte précède inévitablement le poète qui le lit. La lecture est donc une réaction au texte. J'ai moi-même proposé l'expression « la poésie *réaction* » dans une lettre écrite à Heidsieck. Il a répondu qu'il ne s'agissait pas seulement de réaction, mais de *double réaction* (Heidsieck, 2014), car il existe une autre réaction qui relève du second espace poétique et *live*. Mais chaque réaction a sa propre stratégie et les deux espaces ne sont pas équivalents. La différence fondamentale entre les deux stratégies consiste dans le fait que l'espace *live* et la performance englobent auditeurs et lecteur, récepteurs et émetteur, ce qui veut dire qu'il s'agit d'effets de performance. Se lancer dans le souci de l'effet et de l'incertitude qu'il provoque, c'est, selon Heidsieck, mettre la poésie « debout » et libérer le texte hors de la page. C'est transférer le texte de la page à un autre espace : la société. Ce n'est pas abandonner la spatialité de la page, qui fait partie intégrante de la société.

Œuvres citées

- ARTAUD, Antonin, *Œuvres complètes*, tome XI, Paris, Gallimard, 1974.
- ARTAUD, Antonin, *Œuvres complètes*, tome IV, Paris, Gallimard, 1978.
- BAETENS, Jan (consulté le 25.09.2017) : « Les Jeux typographiques d'un poète sonore : VUAZ (2013) de Vincent Tholomé », *Textimage*, 8. http://revue-textimage.com/13_poesie_image/baetens3.html
- BOBILLOT, Jean-Pierre, *Bernard Heidsieck : poésie action*, Paris, Jean-Michel Place, 1996.
- BOBILLOT, Jean-Pierre, *Quand éCRIre, c'est CRIer : De la POésie sonore à la MédioPOétique*, Saint-Quentin-de-Caplong, Atelier de l'agneau, 2016.
- BOBILLOT, Jean-Pierre, « La « voix-de-l'écrit » : une spécificité médiopoétique ou Comment (de) la langu' se colletant à/avec du réel trou(v)e à se manifester dans un mo(t)ment de réalité », in Bénédicte Gorrillot, Fabrice Thumerel (dir.), *Christian Prigent : trou(v)er sa langue*, Paris, Hermann, 2017a, p. 119-133.
- BOBILLOT, Jean-Pierre, « Poésie sonore ? Poésie action ? Performance ? », in Jérôme Cabot (dir.), *Performances poétiques*, Lormont, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2017b, p. 23-37.
- DANAN, Joseph, *Entre Théâtre et Performance : la question du texte*, Arles, Actes Sud, 2013.
- DERRIDA, Jacques, « Forcener le subjectile », *Antonin Artaud : Dessins et portraits*, Paris, Gallimard, 1986.
- DUFRENE, François, *Archi-Made*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2005.

- GARNIER, Pierre, « Manifeste pour une poésie nouvelle visuelle et phonique », *Œuvres poétiques*, tome I, Montreuil-sur-Brèche, Vanneaux, 2008, p. 77-110.
- GROTOWSKI, Jerzy, *Vers un Théâtre pauvre*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1971.
- HANSON, Sten, « À propos de poésie sonore « Live » », in Françoise Janicot (dir.), *Poésie en Action*, Issy-les-Moulineaux, LOQUES/NÈPE, 1984, p. 47.
- HEIDSIECK, Bernard, *Canal Street*, Romainville, Al Dante, 2001a.
- HEIDSIECK, Bernard, *Notes convergentes*, Romainville, Al Dante, 2001b.
- HEIDSIECK, Bernard, *Partition V*, Bordeaux, Le Bleu du ciel, 2001c.
- HEIDSIECK, Bernard, Derviche/Le Robert, Romainville, Al Dante, 2004.
- HEIDSIECK, Bernard, *Lettre à Atsushi Kumaki* (inédite), le 14 janvier 2014.
- HEIDSIECK, Bernard, « Stratimélo », *Biopsies*, Romainville, Al Dante, 2009a, p. 13-15.
- HEIDSIECK, Bernard, « Chapeau », *Passe-partout*, Romainville, Al Dante, 2009b, p. 33.
- HEIDSIECK, Bernard, « D2 », *Poèmes-Partitions*, Romainville, Al Dante, 2009c, p. 271-283.
- HEIDSIECK, Bernard, *Poème-partition "X"*, s.l., alga marghen, 2009b.
- HOCQUARD, Emmanuel, « La Maison forestière », *Un Privé à Tanger*, Paris, P.O.L., 1987, p. 25-35.
- HOCQUARD, Emmanuel, « La Bibliothèque de Trieste », *Ma Haie*, Paris, P.O.L., 2001, p. 15-31.
- ISOU, Isidore, *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1947.
- KUMAKI, Atsushi, « Bernard Heidsieck : de la poésie sonore à la poésie de la quotidienneté », *Thélème*, 29, 2014, p. 111-125.
- KUMAKI, Atsushi, « La voix résistant : « Révolte contre la poésie » d'Antonin Artaud et la poésie action de Bernard Heidsieck », *ERTA*, 10, 2016, p. 121-135.
- LANG, Abigail, « De la *poetry reading* à la lecture publique », éd. Jean-François Puff, *Dire la Poésie ?*, Nantes, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2015, p. 205-235.
- PAULHAN, Jean, *Entretien sur des Faits divers*, Paris, Gallimard, 1945.
- PRIGENT, Christian, « La Voix-de-l'écrit : Propositions (sur la lecture) », *L'Écriture, Ça cripe le mou...*, Meuvy-le-Roi, Alfil, 1997, p. 39-51.
- PRIGENT, Christian, *Compile*, Paris, P.O.L., 2011.
- RANCIÈRE, Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La fabrique éditions, 2008.
- THÉVAL, Gaëlle, « Poésie : (action / directe / élémentaire / totale...) », in Jérôme Cabot (dir.), *Performances poétiques*, Lormont, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2017, p. 41-63.

*f*Page / Écran
**Tentative d'exploration de la fiction
américaine contemporaine**

267

Stéphane Vanderhaeghe
Université Paris 8 – Vincennes-Saint-Denis
EA 1569 – Transferts Critiques Anglophones
stephane.vanderhaeghe@univ-paris8.fr

RÉSUMÉ. Cet article vise à proposer une vue d'ensemble de la fiction américaine contemporaine dans ce qu'elle peut avoir d'expérimental. Prenant l'adjectif « contemporain » au sens que lui donne Agamben, il cherche à définir dans les marges et les ombres certains des enjeux soulevés par des écritures qui, quoique différemment dans leurs thèmes et esthétiques, ouvrent la page à des agencements parfois hybrides et nés souvent de l'influence des nouveaux médias. Questionnant les modalités de lecture et d'accès aux textes, ces écritures font de la page un nouvel espace dont la traversée ou le parcours restent à négocier.

MOTS-CLÉS : Fiction américaine contemporaine, Hybridité, Intermédiatisation, Interface, Ecran, Objet

ABSTRACT. This article aims to offer a general survey of contemporary American fiction at its most experimental. Taking “contemporary” in the sense Agamben gave to the word, it seeks to delineate in the margins and the shadows some of the issues raised by innovative forms of writing that, albeit differently in their thematic or aesthetic concerns, may open up the page to hybrid layouts, often influenced by new media. Interrogating modes of reading and modalities of access to texts, these forms of writing turn the page into a new space whose exploration remains to negotiate.

KEYWORDS: Contemporary American Fiction, Hybridity, Intermediation, Interface, Screen, Object

(Approche)

En ouverture de son court essai *Qu'est-ce que le contemporain ?* (Agamben, 2008), le philosophe Giorgio Agamben définit la contemporanéité dans les termes d'une « singulière relation avec son propre temps, auquel on adhère tout en prenant ses distances ; elle est très précisément *la relation au temps qui adhère à lui par le déphasage et l'anachronisme* » (Agamben, 2008 : 11). Si le contemporain marque une relation temporelle de co-présence, celle-ci est d'emblée projetée sur un espace qui, l'accueillant et/ou permettant de la visualiser, ne se laisse pas facilement circonscrire, et encore moins cartographier ; encore faut-il trouver la bonne distance pour le percevoir, et le percevoir pour ce qu'il est : un espace en mouvement, en constant décalage, dont l'unicité, voire la synchronicité, n'est jamais acquise. En d'autres termes, marqué par le « déphasage », cet espace est peut-être à concevoir comme un tremblé, un creusement, un défilé. C'est pourquoi, lorsqu'on parle de « littérature contemporaine », il ne peut s'agir, toujours, que d'une vague approximation — une tentative d'approche, une série de relevés — au cours de laquelle on exclura d'emblée et dès lors les œuvres et les auteurs qui, d'une certaine façon, *collent* de trop près à leur temps, en épousent parfaitement le relief, éliminent ou rendent caduque toute distanciation dans une sorte de transparente immédiateté. Ces auteurs et ces œuvres¹ (quel que soit par ailleurs leur mérite : il ne s'agit ici nullement d'un jugement de valeur), pour être trop proches de nous, pour nous être immédiatement accessibles, n'ont selon cette perspective de contemporain que le nom. Car « notre temps, le présent, n'est en réalité pas seulement le plus lointain : en aucun cas il ne peut nous rejoindre », précise encore Agamben (Agamben, 2008 : 25). Et c'est dans cette distance infranchissable, ce creusement ou ce décalage permanent — cet *anachronisme* logé au cœur même du présent — que se donne à voir, à lire le contemporain ; soit précisément et paradoxalement dans ce qui, à cette distance, fait encore figure d'illisibilité, ce qui se refuse en quelque sorte à la lecture comprise comme saisie directe et immédiate. Tout, ici, sans doute, est une question de regard — « le contemporain est celui qui perçoit l'obscurité de son temps comme une affaire qui le regarde » (Agamben, 2008 : 22) — et ce regard spécifique qu'on porte sur le contemporain, au sens où le définit Agamben, doit dès lors se braquer sur l'obscurité qu'il renferme en son cœur ; ses « ténèbres », dit-il encore (Agamben, 2008 : 20). Ainsi définie ou esquissée plutôt, la littérature contemporaine serait celle qu'on ne voit pas, qui se niche dans l'ombre des projecteurs et œuvre dans le noir ; illisible, donc, mais d'une illisibilité qui quant à elle ne se laisse pas appréhender sous la forme d'un manque ou d'une absence, pas plus que l'obscurité, selon Agamben, n'est à concevoir comme « un concept

1 Il s'agirait principalement d'auteurs dits « à succès » ou « à prix », à l'écriture non expérimentale, plus ou moins conventionnelle, ces « voix conservatrices » dont parlait Robert Coover, par exemple, dans l'essai « *On Reading 300 American Novels* » (Coover, 1984), celles qui « ont tendance, dans leur consentement formel, à étendre le règne de l'*establishment* culturel et ce, quand bien même, ici ou là, elles lui opposeraient une contestation de surface. » (« *[They] tend, through formal acquiescence, to extend the reign of the cultural establishment, even while challenging it now and then on the surface.* »)

privatif, la simple absence de lumière, quelque chose comme une non-vision » (Agamben, 2008 : 20-1). Au contraire, si cette obscurité est le fruit d'un travail, d'une activité — car, rappelle Agamben, elle est produite par « une série de cellules à la périphérie de la rétine appelées justement *off-cells* » (Agamben, 2008 : 20) —, l'illisibilité du contemporain, en tant que résistance à une lecture immédiate et transparente, n'en est pas moins une activité, ce qu'on pourrait être tenté d'appeler un obscur rayonnement à même la page, produit d'une écriture fuyante qui œuvre depuis des marges difficilement localisables, car en déplacement, toujours, charriant derrière elles leurs coulures, leurs traînées d'encre et les bavures qui noircissent la page² — une page faite écran.

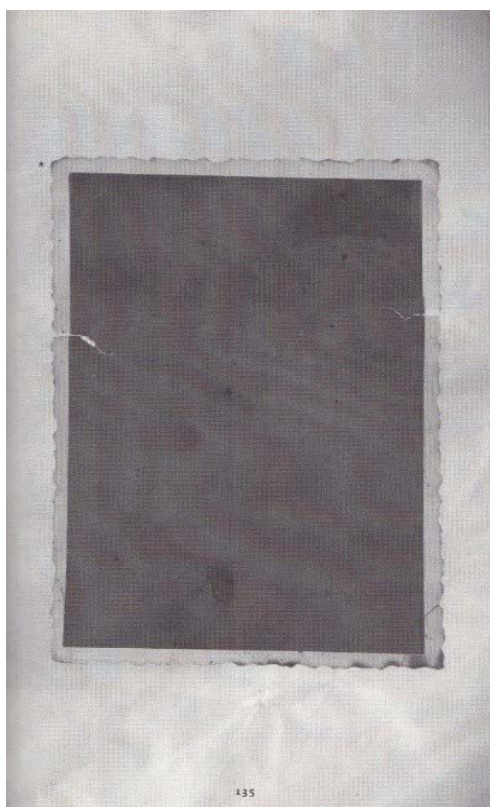


Figure 1 : Blake Butler, *Scorch Atlas* (2009).

(Relevé #1 — chiffres)

Si d'aucuns ont pu voir dans le développement des outils numériques — ce débat commence à dater maintenant — une lourde menace pesant sur l'avenir de l'imprimé, c'était sans doute mésestimer le potentiel plastique du livre et de la page. En un sens, et si on admet avec quelqu'un comme François Bon qu'on se situe irrémédiablement « après le livre », on pourrait avancer que dans l'économie littéraire contemporaine le livre, dans sa matérialité même pour peu qu'elle

² On pense ici à l'étude qu'a accordée Marc Chénétier à ces écritures non- « commerciales » dans *Sgraffites, encres et sanguines*.

soit exploitée en tant que telle, fait figure d'anachronisme — et qu'à ce titre il est ce point aveugle ou cette poche de résistance logé(e) au cœur même des pratiques contemporaines.

Ainsi de l'incipit du *Book of Numbers* de Joshua Cohen (Cohen, 2015), qui rejoue de façon ironique le divorce de la page et de l'écran : « *If you're reading this on a screen, fuck off. I'll only talk if I'm gripped with both hands.*³ » Toutefois, la pagination même du livre (dont les numéros de page sont systématiquement précédés du chiffre binaire — 1 ou 0 — des trois sections composant le livre ; ici « 1.5 ») présente d'emblée, et ce en dépit de sa facture a priori classique, le roman comme un objet hybride, la page s'abîmant sur l'écran et inversement. Si l'intrigue du roman se joue à l'échelle du globe, de Dubaï à Berlin en passant par Londres et Abou Dhabi, elle ouvre aussi l'espace clos de la page dont elle interroge les frontières en intégrant ponctuellement d'autres modalités textuelles — courriels, extraits de blogs, lignes de code, retranscriptions de divers enregistrements. Le texte composant le roman s'étage pour ainsi dire sur la page afin de s'inscrire sur plusieurs plans, comme le signale par exemple le travail d'édition rendu visible sur tout un pan du texte à même l'écran où, on suppose, il s'affiche :

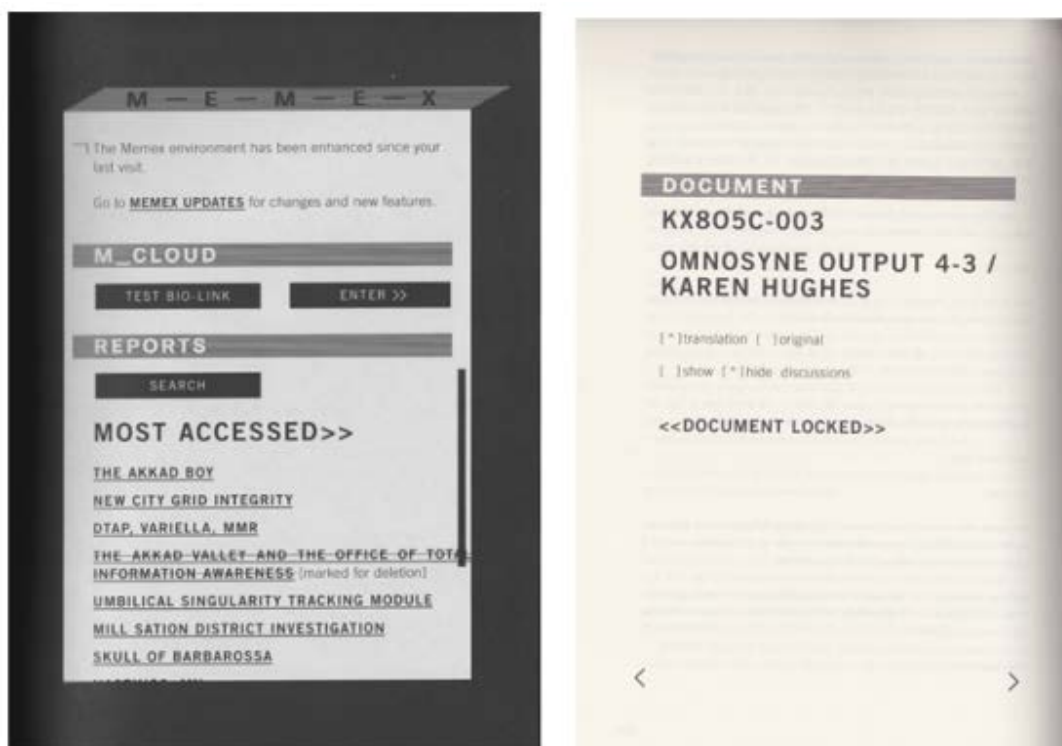
Cohen's most significant initial coding, however, appeared under the auspices of another letter—C. [SHITTY TRANSITION] That language—developed in the late 1960s and early 70s at AT&T Bell Labs—reprogrammed his life, involving him more deeply with the concept of the algorithm. [EXPLAIN ALGORITHMS]⁴ (Cohen, 2015 : 0.194)

L'opposition entre la page et l'écran que pose d'emblée le narrateur bravache — un certain « Joshua Cohen », homme de lettres, auteur raté qui voue sa vie au livre papier, accessoirement nègre de son homonyme, le « Joshua Cohen » informaticien et concepteur du site Tetration, un moteur de recherche qui le rendit célèbre en plus d'assurer sa fortune en même temps qu'il voua le narrateur à l'oubli et à l'anonymat — s'avère ainsi en réalité moins tranchée qu'il n'y paraît.

C'est ce que démontre *The Infernal* de Mark Doten (Doten, 2015), tout entier pensé depuis l'interface fictive du Memex qu'avait imaginé le scientifique Vannevar Bush dans son essai « *As We May Think* » publié au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. La page se fait ici littéralement écran et le roman propose une navigation davantage hypertextuelle que linéaire. Dès l'ouverture, le lecteur adopte le rôle d'un agent « commissaire » (*Commissioner*) naviguant entre divers documents confidentiels accessibles sur écran :

3 « Si vous lisez ceci sur écran, allez vous faire foutre. Je ne dirai rien tant qu'on ne m'aura pas pris en mains. » [Sauf mention contraire, toutes les traductions sont de ma main.]

4 « Pour Cohen, toutefois, la première expérience de code la plus significative eut lieu sous les auspices d'une autre lettre : la lettre C. [TRANSITION MERDIQUE] Ce langage — développé à la fin des années 60 et au début des années 70 dans les Laboratoires Bell — reprogramma sa vie car Cohen dut dès lors se pencher davantage sur le concept d'algorithme. [EXPLIQUER CE QUE SONT LES ALGORITHMES] »

Figure 2 : Mark Doten, *The Infernal*, 2015.

Mais l'écran — doublement verrouillé (« *locked* »), à la fois diégétiquement et formellement, la page qu'il épouse par simulation n'ayant pas les vertus interactives qui permettraient d'agir à même sa surface —, s'il symbolise chez Doten la façon dont « le contexte anonyme des instruments techniques s'est substitué au monde » (Michaël Fœssel, 2012 : 15), n'a pas tant pour vocation de faire apparaître ou de médiatiser des événements que de les dissimuler, les fausser — les rendre paradoxalement inaccessibles. L'écran, dans le cours du texte, se rejoue lui-même en relayant divers écrans obturateurs sous forme de voix à l'origine trouble, retranscrites et traduites par la machine⁵.

La métaphore d'une fenêtre ouverte sur le monde a donc vécu, et avec elle, l'idée d'une quelconque transparence est sérieusement remise en question. Certes, il n'y a là rien de spécifique ni de vraiment novateur, le modernisme puis le post-modernisme ayant déjà pour leur part revendiqué certaines formes d'opacité. Ainsi de Robert Coover pour qui l'écran, principalement cinématographique, a souvent pu servir de métaphore pour penser l'espace de la page, notamment dans *A Night at the Movies* dont la nouvelle « Milford Junction, 1939 » se clôt sur la substitution de la fenêtre par l'écran :

5 *The Infernal* relate l'étrange découverte d'un garçon, calciné mais vivant, dans le désert iraquien lors de la seconde Guerre du Golfe ; l'État-major américain n'aura alors cessé de tenter de « faire parler » le garçon en le soumettant à une machine d'extraction de la pensée et des souvenirs, l'Omnosyne, une excroissance du Memex ; il en résulte des pages et des pages de récits tout aussi mystérieux, insensés, prélevés dans la conscience des principaux acteurs de cette guerre, comme autant d'écrans de fumée.

The accelerating landscape, framed by the train window, gradually reced[es] into a kind of distant panoramic backdrop for one's own dreams and memories, projected onto the strange blurry space in between, which is more or less where the window is, but is not the window itself, a rather peculiar space perhaps, somehow there and not there at the same time, but no less real, my dear, for all that...⁶ (Coover, 1997 : 147)

Le paysage ne se laisse plus saisir par transparence derrière la fenêtre que viennent opacifier de multiples projections psychiques ; le support, s'il continue plus ou moins de s'effacer (*is not the window itself*), se revendique comme tel, se déplace et n'est plus neutre : il ouvre, creuse un entre-deux, suscite une profondeur, tout artificielle soit-elle, qui fait irruption dans le réel, comme en témoigne l'adresse problématique, car coupée de référent stable (*my dear* devant plus loin un *you*) en dehors du lecteur ayant le texte sous les yeux. Si la page est écran, l'écran, lui, est miroir. Or c'est peut-être ce miroir qui se brise dans des romans comme *Book of Numbers* ou *The Infernal*. Si en surface la réflexivité fonctionne à plein chez Cohen, on voit d'emblée qu'elle est enfermée dans un circuit clos en apparence (les jeux de miroir autour de la figure de « Joshua Cohen » participant à une sorte de circularité autographique) et soucieuse d'évacuer dès l'incipit la figure lectoriale (*fuck off*). Les multiples ratures qui traversent le texte témoignent à cet égard davantage d'un refus et d'un retrait ; que ce soit chez Cohen ou Doten, les modalités d'inscription sur la page-écran, qui ne sert plus tant de support à des projections extérieures qu'elle n'agit comme un espace hybride devenu lieu de résistance, s'inversent au profit de la suppression, du caviardage, de l'oblitération. C'est en tout cas ce que tendent à suggérer les lignes de code intempestives qui émaillent — trouent autant qu'elles saturent — la page dans *The Infernal* avec une régularité et une densité croissantes : « ... and I was struggling to understand PRP2oWTWFoQo7CGOB83WTTQV – RJBK5WLo2Y1oW »⁷ (Doten, 2015 : 102).

(Relevé #2 — interface)

Tandis qu'erreurs et ratures gagnent la page-écran, ce qui se manifeste à la surface du texte n'est peut-être rien d'autre que la spatialisaton du processus qui le génère. Comme le note Katherine Hayles dans son essai « Intermediation » :

6 « ... le paysage s'accélère petit à petit dans l'encadrement de la vitre, se fait de plus en plus lointain, se mue en une espèce de décor panoramique lointain, toile de fond des rêves et des souvenirs personnels projetés sur le flou étrange de la distance qui les sépare, là où se trouve la fenêtre, plus ou moins, mais ce n'est pas la fenêtre à proprement parler, c'est un espace assez étrange peut-être, d'une certaine manière présent et absent à la fois, mais qui n'en a pas, mon cher, moins de réalité pour autant... » (Coover, 1991).

7 « ... et je m'efforçais de comprendre PRP2oWTWFoQo7CGOB83WTTQV – RJBK5WLo2Y1oW »

Literature in the twenty-first century is computational. Almost all print books are digital files before they become books; this is the form in which they are composed, edited, composited, and sent to the computerized machines that produce them as books. They should, then, properly be considered as electronic texts for which print is the output form.⁸ (Hayles, 2007 : 99)

Quelle que soit la forme qu'elle prend, imprimée ou numérique, la littérature n'est plus — c'est ce que tend à démontrer l'*intermédiatisation* dont parle Hayles — consubstantielle de la page et d'une écriture conçue sur un mode plus ou moins romantique : l'écrivain ne compose pas seul et son geste, s'il l'a évidemment toujours été, apparaît plus que jamais comme un geste appareillé et augmenté.

Contrairement à d'autres, il est des textes qui ne cherchent pas à dissimuler leur origine numérique ni leurs négociations avec le tournant computationnel. Ainsi de *The Infernal*, bien sûr, qui simule l'écran et dont une partie — celle consacrée à Karen Hughes (Doton, 2015 : 314-17) — a du reste été littéralement générée grâce à un logiciel informatique, comme l'indique l'auteur dans ses remerciements. Si le résultat est visible⁹, la procédure, elle, pour marginale qu'elle paraisse, n'en demeure pas moins courante rapportée à une autre échelle. Stuart Moulthrop confirme ainsi ce qu'avancait Hayles quelques années plus tôt en forgeant le concept d'« intermédiatisation » : « *In some sense all literature is now electronic. What writing today does not pass through a form of digital or computational mediation?* » (Moulthrop & Grigar, 2017 : 25) Quand bien même subsisteraient des exceptions, celles-ci ne viendraient que confirmer la règle : « Radical exceptions confirm prevailing rules.¹⁰ » (*Ibid.*) Il n'est dès lors guère surprenant de voir affleurer à la surface de la page-écran les traces, grossières ou subtiles, de procédures machiniques qui interrogent parfois frontalement l'accès au texte et par conséquent suspendent les modalités classiques de lecture.

Il arrive ainsi que le texte soit émaillé d'erreurs qui en perturbent le déroulé linéaire. C'est le cas de certaines œuvres de Blake Butler, comme *Sky Saw* (Butler, 2012), dont la syntaxe de certaines phrases s'enraye, charrie coquilles et scories sur lesquelles vient buter le regard et achopper le sens :

She opened and her eyes and closed her eyes and opened them and watch the pattern of the texture change: like the language in

8 « La littérature du vingt-et-unième siècle est numérique. Quasiment tous les livres imprimés sont constitués de fichiers informatiques avant de devenir des livres. C'est ainsi qu'ils sont composés, édités, maquetés avant d'être envoyés aux machines informatisées qui les produiront sous forme de livres. Il faut donc les appréhender comme des textes électroniques à part entière dont la version papier est la forme finale qu'on leur donne. »

9 « unadrgortund mnsion a rairload baoen's vary red sandstonje Heap in\verted and buried~~~~ I WI;LL AHCK YOU !!!!!!!!!!!!!111~~~~ [...] » (315)

10 « En un certain sens, toute littérature est dorénavant électronique. Quelle écriture aujourd'hui échappe-t-elle à toute forme de médiation numérique ou computationnelle ? [...] Les exceptions radicales ne font que confirmer les règles en vigueur. »

the book she read the child would, the same symbols in her lids.¹¹
(Butler, 2012 : 58)

In her own face reflected in the milky leather of what that destroyed
space she saw the lines she'd been made of all these years there
worked or wormed, each readjusting in the seared meat.¹² (Butler,
2012 : 113)

There were so rooms many the son could not remember each, one
after the other.¹³ (Butler, 2012 : 167-8)

It colonized the light it, made it layered, layered the layers, split
them wide.¹⁴ (Butler, 2012 : 181)

Transparaissent *a minima* dans ces exemples les diverses manipulations dont la phrase est l'objet — autant de signes ou traces d'un texte en mouvement qui porte en surface les marques, coupures, cicatrices opérées à même l'écran par le curseur dont les déplacements sur la ligne demeurent visibles à défaut, dans les cas les plus extrêmes, d'être lisibles ; on y reconnaît par exemple les ratés du copié-collé ou les vestiges tenaces du processus d'édition. S'il est impossible d'en avoir la certitude, le nombre de ces erreurs, de ces accrocs ou *glitches* syntaxiques, tend à suggérer qu'ils demeurent ou subsistent à titre délibéré — à moins qu'ils ne témoignent d'autres processus d'inscription, d'autres opérations d'écriture. Quoi qu'il en soit, ces moments d'enrayement qui contrarient l'élan de la syntaxe tout en relevant les remous du texte se retrouvent à l'échelle du livre dont l'avancée narrative tend à se gripper en permanence au profit de processus itératifs ; les mêmes éléments de base se redistribuent sur la page comme autant d'oscillations ou d'alternations — comme le suggère du reste l'inversion sur le « nom » des personnages, ou ce qu'il en reste : *person 1180* et *person 811*. La progression du récit se voit notamment interrompue à intervalles réguliers par des passages au sein desquels les paragraphes peinent à s'agglutiner ; seules des lignes de texte dépourvues de points strient des pages symboliquement non-numérotées, comme pour mieux signifier l'arrêt ou le patinement du récit en tant que tel — *i.e.* en tant que mouvement orienté vers une fin —, ou cette mise *hors-circuit* du texte par lui-même.

Comme étalés sur la page en aplats, s'ils arrêtent la lecture ces « caillots syntaxiques » (*curds of syntax*, Butler, 2012 : 219) attirent alors l'attention sur la « non-opérabilité » du livre¹⁵. C'est l'écriture qui ici comme ailleurs chez Blake Butler, dans ses défaillances ou la faillite d'une langue faite code indéchiffrable

11 « Elle ouvrit et les yeux et ferma les yeux et les ouvrit puis regarde se modifier les motifs de la texture : à la manière dont le ferait la langue dans le livre qu'elle lisait à l'enfant, symboles identiques dans les paupières. »

12 La fragilité de la syntaxe, les torsions et les ruptures qui la traversent rendent ici la traduction éminemment précaire : « Sur son propre visage reflété dans le cuir laiteux de ce que cet espace démoli [*sic*] elle vit les lignes, dont elle avait été faite toutes ces années, là ouvragées et tortillées, chacune se réajustant dans la chair calcinée. »

13 « Il y avait chambres tellement de que le fils ne pouvait se les rappeler toutes, l'une après l'autre. »

14 « Cela colonisa la lumière cela, la rendit sous forme de strates, des strates de strates, les écartela. »

15 *Unworkability* est le mot qu'emploie Alexander Galloway dans *The Interface Effect*.

The interface is this state of ‘being on the boundary.’ It is that moment where one significant material is understood as distinct from another significant material. In other words, an interface is not a thing, an interface is always an effect. It is always a process or a translation.¹⁸ (Galloway, 2012 : 33)

Or si, comme le précise plus loin Galloway, ces « effets d’interface » se laissent entrevoir au prisme de plusieurs régimes, ces derniers signalent toujours que les passages d’une strate à l’autre, que les processus ou traductions qui agitent la surface de l’écran ne sont eux-mêmes jamais transparents mais tendent plutôt à faire de l’interface un espace non-opératoire, dont la spécificité — tant esthétique qu’ontologique — ne se dévoile qu’au moment précis où les opérations qui s’y jouent sont enrayées :

[The interface] describes itself as a door or a window or some other sort of threshold across which we must simply step to receive the bounty beyond. But a thing and its opposite are never joined by the interface in such a neat and tidy manner. [...] What are called ‘writing,’ or ‘image,’ or ‘object,’ are merely the attempts to resolve this unworkability.¹⁹ (Galloway, 2012 : 53)

Ce faisant, c’est bien l’espace, clos et unifié, de la page qui se délite sous les pressions d’une écriture rendue — peut-être — à son objectalité.

(Relevé #3 — objet)

Dans la relecture qu’il fait des concepts heideggeriens de *Vor-* et *Zuhandenheit*, le philosophe Graham Harman propose de définir le concept d’objet comme ce qui échappe à toute relation qu’on pourrait établir avec lui en le manipulant : « *we define ‘object’ as that which has a unified and autonomous life apart from its relations, accidents, qualities, and moments*²⁰ » (Harman, 2010 : 199). Ce que des œuvres comme celle de Blake Butler tendent à suggérer — il y en a d’autres qui, toutes d’une façon qui leur est propre, déjouent de même le narratif, sapent la linéarité, soulignent la déhiscence dont le texte est fait, questionnent l’acte de lecture en tentant de l’é luder —, c’est que le texte revendique pour sa part, dans la matérialité qu’il déploie, son statut d’*objet* ou d’*ob-jet* pour

18 « L’interface désigne cet état consistant à ‘être à la frontière’. C’est ce moment où une matière signifiante est comprise comme étant distincte d’une autre matière signifiante. En d’autres termes, une interface n’est pas une chose, une interface est toujours un effet. C’est toujours un processus ou une traduction. »

19 « L’interface se laisse appréhender en termes de porte ou de fenêtre ou encore de tout autre type de seuil au-delà duquel il faudrait tout simplement s’aventurer pour accéder aux trésors qui s’y trouvent. Mais une interface ne combine jamais une chose et son contraire de façon aussi nette et tranchée. Ce qu’on appelle ‘écriture’, ‘image’ ou ‘objet’ ne sont rien d’autres que des tentatives visant à résoudre cette non-opérabilité. »

20 « Nous définissons l’objet comme ce qui est doté d’une vie unifiée et autonome en dehors de ses relations, de ses accidents, ses qualités et ses phases. »

reprendre le fameux mot de Michel de Certeau (Certeau, 2002 : 17), qui souhaitait souligner par-là la distance qui toujours nous en sépare.

De l'intérieur même de ces textes, quelque chose toujours résiste à la lecture qu'on peut en faire ; les lire, ou tenter de le faire, revient ainsi souvent à faire l'expérience d'une limite au-delà de laquelle il paraît impossible d'aller, de sorte que ces textes échappent *de facto*, à l'instar de ce garçon d'Akkad dans *The Infernal*, à toute saisie ou compréhension en opposant aux lecteurs ce qui ressemble à une fin de non-recevoir. C'est peut-être ce qu'esquisse en négatif l'« Argument » sur lequel s'ouvre *The Age of Wire and String* de Ben Marcus (Marcus, 2004), dépeignant l'acte critique (*professional disclosers / scholars*) pour mieux le juguler :

There is no larger task than that of cataloging a culture, particularly when that culture has remained willfully hidden to the routine in-gazing practiced by professional disclosers, who, after systematically looting our country of its secrets, are now busy shading every example of so-called local color into their own banal hues. A catalog of poses and motions produced from within a culture may read, then, like a form of special pleading, or, at the very least, like a product that must be ravaged of bias by scholars prepared to act as objective witnesses.²¹ (Marcus, 2004 : 3)

Des modalités de retrait (*willfully hidden*) savamment orchestrées par *The Age of Wire and String* aux mutilations syntaxiques de Blake Butler, le texte offre ici une farouche résistance à toute entreprise herméneutique, irradiant depuis son cœur cette force occulte, cette obscurité qui définit selon Agamben notre relation au contemporain. On pourrait y voir, sur un plan ontologique, l'être-outil (*tool-being*) du texte au sens de Harman — sa non-opérabilité, sa casure, son indifférence à ce qu'on peut en faire ou ce à quoi on peut le réduire :

To refer to an object as a 'tool-being' is not to say that it is brutally exploited as means to an end, but only that it is torn apart by the universal duel between the silent execution of an object's reality and the glistening aura of its tangible surface. In short, the tool isn't "used"; it *is*.²² (Harman, 2010 : 97-98)

21 « Il n'est de plus grande tâche que celle de cataloguer une culture, notamment lorsque cette culture s'est évertuée à demeurer cachée face aux incursions routinières auxquelles s'adonnent les divulgateurs professionnels qui, après avoir systématiquement pillé notre pays de ses secrets, s'affairent maintenant à obscurcir de leurs propres teintes banales chaque exemple de couleur soi-disant locale. Un catalogue des poses et des mouvements produits de l'intérieur d'une culture pourrait ainsi se lire comme une forme spéciale de plaidoyer ou, à tout le moins, comme un produit dont les biais doivent être saccagés par les chercheurs prêts à agir en témoins objectifs. »

22 « Renvoyer à l'être-outil d'un objet ne revient pas à dire qu'on l'exploite de façon brutale comme un moyen en vue d'une fin ; simplement, cet objet est déchiré par le duel universel entre l'exécution silencieuse de sa réalité et l'aura chatoyante de sa surface tangible. En résumé, l'outil n'est pas 'utilisé' ; l'outil *est*. »

Les modes contemporains d'agencement de la page qu'accompagne souvent un retour réflexif du texte sur sa propre matérialité font ressortir les tensions dynamiques — ou les « frictions génératives » — dont le livre se fait le théâtre ou l'interface. En perdant toute transparence, le livre ou plus globalement le « technotexte », pour reprendre l'expression forgée par Katherine Hayles dans *Writing Machines* (Hayles, 2002, 18-33), postule un statut ontologique le faisant échapper à toute manipulation exhaustive ou fonctionnalité utilitariste. Paradoxalement, les jeux sur la spatialisation de la page n'ont peut-être d'autre effet que celui de la vider de tout « contenu » au profit d'une « forme pure »²³ ; d'un *écran* — vide et occultant. Car comme l'avance le narrateur de *300,000,000* de Blake Butler : « *This white around the language on the page before you is a mirror*²⁴ » (Butler, 2014 : 209). Force est alors de constater que ce miroir ne renvoie plus aucune image, que son tain est inefficace.

C'est ici l'irruption du blanc sur la page, son *espacement*, qui fait écran. Si le texte, chez Butler, continue de faire bloc — du moins dans *300,000,000* ; *Sky Saw* et *There Is No Year* ont quant à eux recours à des stratégies d'espacement textuel faisant la part belle au blanc de la page, qui tend même à virer au gris dans *There Is No Year* —, jusqu'à convoquer l'écran noir pour bloquer l'accès à certains pans de texte, d'autres défont le paragraphe, découpent ou décousent le texte en îlots dont l'agrégation et la cohésion demeurent périlleuses. La narrativité, en tant que celle-ci opère en vertu de vecteurs (chrono)logiques, se dissout à même la page que gagne le blanc.

Ainsi de *Was: Annales nomadique* de Michael Joyce (Joyce, 2007), dont le texte dérive sur la page, sans attache narrative précise, au gré d'une transformation topologique sans fin ni finalité apparentes, comme en témoigne d'emblée l'*incipit* :

was thought not were the yellow the irrepressible ever who said who
said ends Ashtoreth one Wednesday, one Wednesday in June the
damp the dampness in everything (light, profusionist, no I mean
heat) forty times now, bowing, clogs along foggy bottom news from
the front, wooden boxes neatly in rowsthe last the lost wandering
allées (lips pressed to the neonate's skull, powder scent) willows all
now gone from their ripenessand what of the stipple, the limp, the
lost what-was, despite the damp odor of canvas, the salt-cracked
lips, inordinate corridors? who can say who can say
(Joyce, 2007 : 11)

Privée de majuscule comme de point final, élançée depuis les marges du texte, la phrase elle-même, en tant qu'unité syntaxico-grammaticale *a priori* close et homogène, ne tient plus, flotte et dérive sur la page dont le blanc sou-

23 Ce vocabulaire est éminemment galvaudé : la « forme pure » est ici peut-être à repenser en tant qu'*objet* débarrassé de ses relations.

24 « Ce blanc entourant la langue sur la page qui vous fait face est un miroir. »

ligne les disjonctions et le caractère défectueux et mouvant en l'absence, dans ces premières lignes, de proposition clairement identifiable comme principale.

C'est un procédé similaire qu'emploie Jane Unrue dans *Love Hotel* (Unrue, 2015). Si contrairement à *Was* persistent quelques bribes narratives, suspendues au découpage chronologique qu'affecte le texte tout en l'invalidant dans ses retours permanents, le récit à proprement parler ne se cristallisera véritablement jamais sur la page. À la linéarité et à la consécution narrative se substitue visuellement un autre mouvement, comme le laisse entendre le titre du livre en prenant pour métaphore et principe organisateur l'espace étagé (et transitoire) de l'hôtel. Parcourir le texte revient ici à passer en permanence par les différents niveaux sur lesquels le texte s'étagé sans certitude aucune, à aucun moment, que ceux-ci communiquent.

The night we met
One day a man and his wife
 as I proceeded down their hallway
 second floor
 then down their staircase
 main
were working in the
 down the hallway
 ground floor
 passing three closed doors
 I felt so homesick for my *bed*
my windows
floors
were working in the
 even for my *walls*. But at the same time just as soon as I had seen
 them
 seated in their study I
we'd both completely understand he said to me when five nights later
 we had moved to the verandah where she said to me *If you feel*
you can't do it
 etc. (Unrue, 2015 : 17)

La phrase est ici éclatée sur la page en une série d'emboîtements et de décrochages le long d'un axe vertical, autour duquel gravitent en permanence plusieurs actualisations possibles. Si le texte s'ouvre en trompe l'œil sur un « DAY ONE », faisant mine de faire avancer le lecteur au gré d'une chronologie reconstruite, la lecture équivaut davantage à une plongée verticale dans les multiples strates mémorielles animant la conscience narratrice — sans doute s'est-il passé quelque chose dont les harmoniques hantent le texte sans jamais véritablement retentir. Comme l'indique David Winters dans la recension qu'il fait de l'œuvre : « *Unrue's narrator can't turn back to the source of the story, nor can she bring it to a resolution: hers is a motion of incomprehension.* » (Winters)

Comme souvent, c'est l'incompréhension qui en effet domine la lecture de ces textes. Dont les agencements, les dispositifs qu'ils se choisissent, court-circuitent le sens au profit d'autres modes de saisie. Comme l'a clairement perçu Katherine Hayles à l'aune des nouveaux médias, il n'est de critique possible qu'à la condition de prendre en considération les spécificités matérielles de l'objet :

Understanding literature as the interplay between form, content, and medium, MSA [media-specific analysis] insists that texts must always be embodied to exist in the world. The materiality of those embodiments interacts dynamically with linguistic, rhetorical, and literary practices to create the effects we call literature.²⁵ (Hayles, 2002 : 31)

En d'autres termes, l'espace littéraire n'est pas exclusivement délimité par le (seul) texte — plus que jamais la langue et ses effets y côtoient toujours des logiques adverses, héritées, importées, engageant d'autres pratiques ou supports. À ce titre, les blancs signifient autant que les mots ancrés sur la page, comme le démontre *Half Life* de Shelley Jackson (Jackson, 2007) en jouant ou incarnant la dramaturgie du « noir sur blanc » dans sa double figure narratrice, les jumelles siamoises Nora et Blanche. Cherchant pendant tout le roman à s'affranchir de sa sœur Blanche, plongée dans un long coma, Nora aboutira à la conclusion suivante :

I have spent my whole life trying to make one story out of two: my word against Blanche's. But we are only as antithetical as this ink and this page. Do these letters have meaning, or the space around them? Neither. It's their difference we read.²⁶ (Jackson, 2007 : 433)

Half Life, dont les pages impaires ne sont précisément pas numérotées, rendant ainsi visible l'absence de Blanche à elle-même et au texte tout en lui conférant une présence matérielle paradoxale dans le livre, tend à inventer cet espace de l'entre-deux, de l'entre-dit, dans une pratique différentielle où ce qui se lit n'est pas tant dans ce qu'avance le texte que dans ce qu'il tait ou retire — ce qui ne se donne pas à lire.

25 « Dès lors que l'analyse prend en compte la spécificité du média, la littérature est comprise comme résultant de l'interaction entre forme, contenu et support : les textes ne peuvent ainsi avoir d'existence dans le monde qu'en tant qu'ils s'incarnent matériellement. C'est la matérialité de ces objets incarnés qui interagit de façon dynamique avec des pratiques linguistiques, rhétoriques et littéraires afin de créer ces effets qu'on nomme littérature. »

26 « J'ai passé ma vie entière à tenter de faire de deux histoires une seule : c'était ma parole contre celle de Blanche. Mais nous sommes aussi antithétiques que cette encre et cette page. Qu'est-ce qui fait sens, ce langage ou le blanc qui s'immisce entre les lettres ? Ni l'un ni l'autre. C'est leur différence que nous lisons. »

(Recul)

De la littérature américaine contemporaine, il n'y a peut-être rien à dire en fin de compte. La littérature américaine contemporaine — quoique la généralisation soit problématique, pour toutes les raisons invoquées plus haut ; quoiqu'à ce titre, c'est-à-dire eu égard à ce point aveugle autour duquel elle se constitue en tant que *contemporaine*, elle n'existe qu'à titre de fiction — l'est peut-être en tant qu'elle invente une topographie matérielle du creux, de la fuite, du débord, de la réserve, du retrait, de l'interstice. Autant de notions qui, si elles ne se recourent pas toujours, si à proprement parler elles ne sont pas neuves non plus, réfléchissent la matérialité de l'objet littéraire ; objet obtus qu'on approche de loin, tant bien que mal, sur lequel le regard bute et la lecture achoppe. C'est que dans ses aspérités, ses reliefs ou ses trouées, le texte se défait. Aussi convient-il d'aborder ces textes en fonction de paradigmes différents : aux concepts conventionnels (intrigue, développement, linéarité, continuité, cohérence, sens, résolution...) sans doute peut-on en privilégier d'autres — rythme, vitesse, variation, sensation, échelonnement, juxtaposition, traces ou tracés, etc.

« [O]f course this is me searching for meaning. Likely there is no meaning but it is my job to persist in the identification of tragedy nailed to nothing, and so I will.²⁷ » (Butler, 2014 : 85) La lecture, si elle se voit souvent remise en question de façon radicale dans les partis, notamment herméneutiques, qu'elle a pour habitude de prendre, peut ainsi tenter de s'affranchir d'une conception *optique* qui consisterait à embrasser le texte d'un seul regard homogénéisant, au profit d'un mode *haptique* de perception, au sens où le définit Lev Manovich dans l'articulation qu'il propose du « langage des nouveaux médias » : « *Haptic perception isolates the object in the field as a discrete entity, whereas optic perception unifies objects in a spatial continuum.*²⁸ » (Manovich, 2001 : 253-54) C'est peut-être davantage dans ses propres découpages, ses cassures, sa mise hors-circuit, que l'espace textuel contemporain se laisse dorénavant appréhender — effleurer, toucher, parcourir. En tant qu'« entité discontinue », *discrète*, c'est-à-dire dans sa singularité même ou l'absence de lien à tisser avec lui ; ce qui fait que le texte, dans sa résistance intrinsèque, indépendamment de ce qu'on en fait ou de l'expérience qu'on en tire, *est*.

Œuvres citées

AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris, Payot & Rivages, 2008.

BON, François, *Après le livre*, Paris, Éditions du Seuil, 2011.

27 « Évidemment, c'est moi qui ne fais que chercher du sens. Il est fort probable qu'il n'y en ait aucun mais c'est mon rôle que de persister à identifier la tragédie clouée à ce rien, et c'est ce que je ferai. »

28 « La perception haptique isole l'objet présent dans le champ en tant qu'entité discontinue, tandis que la perception optique unifie les objets dans un continuum spatial. » (Traduction dans Manovich, 2010 : 445).

- BUSH, Vannevar (consulté le 06/11/2017) : « As We May Think ». <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1945/07/as-we-may-think/303881/>.
- BUTLER, Blake, *Ever*, Nairobi/Detroit, Calamari Press, 2009a.
- BUTLER, Blake, *Scorch Atlas*, Chicago, Featherproof Books, 2009b.
- BUTLER, Blake, *There Is No Year*, New York, Harper Perennial, 2011.
- BUTLER, Blake, *Sky Saw*, New York, Tyrant Books, 2012.
- BUTLER, Blake, *300,000,000*, New York, Harper Perennial, 2014.
- BUTLER, Blake (consulté le 06/11/2017) : « Ssay ». <https://darkfuckingwizard.com/ssay/>.
- CERTEAU, Michel de, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 2002.
- CHÉNETIER, Marc, *Sgrafittes, encres et sanguines*, Paris, Presses de l'ENS, 1994.
- COHEN, Joshua, *Book of Numbers*, Londres, Vintage, 2016.
- COOVER, Robert, « On Reading 300 American Novels », *The New York Times Book Review*, March 18, 1984, p. 1, 37-8.
- COOVER, Robert, *Demandez le programme*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.
- COOVER, Robert, *A Night at the Movies Or, You Must Remember This*, Normal, Dalkey Archive Press, 1997.
- DOTEN, Mark, *The Infernal*, Minneapolis, Graywolf Press, 2015.
- FOESSEL, Michaël, *Après la fin du monde : critique de la raison apocalyptique*, Paris, Éditions du Seuil, 2012.
- GALLOWAY, Alexander, *The Interface Effect*, Cambridge, Polity Press, 2012.
- HARMAN, Graham, *Towards Speculative Realism. Essays and Lectures*, Winchester, Zero Books, 2010.
- HAYLES, Katherine, « Intermediation: the Pursuit of a Vision, » *New Literary History*, 38, 2007, p. 99-125.
- HAYLES, Katherine, *Writing Machines*, Cambridge, The MIT Press, 2002.
- JACKSON, Shelley, *Half Life* (2006), New York, Harper Perennial, 2007.
- JOYCE, Michael, *Was : Annales nomadique*, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 2007.
- MANOVICH, Lev, *The Language of New Media*, Cambridge, The MIT Press, 2001.
- MANOVICH, Lev, *Le Langage des nouveaux médias*, Dijon, Presse du Réel, 2010.
- MARCUS, Ben, *The Age of Wire and String*, Normal, Dalkey Archive Press, 2004.
- MOULTHROP, Stuart, GRIGAR, Dene, *Traversal. The use of preservation for early electronic writing*, Cambridge, The MIT Press, 2017.
- UNRUE, Jane, *Love Hotel*, New York, New Directions, 2015.
- WINTERS, David (consulté le 06/11/2017) : « Patterns of Anticipation ». <http://brooklynrail.org/2015/03/books/patterns-of-anticipation>

Les auteurs

Isabelle BOOF-VERMESSE est maître de conférences en littérature américaine et études culturelles à l'université de Lille. Spécialiste de littérature de genre, elle travaille sur le roman policier, notamment californien (Raymond Chandler, Dashiell Hammett et James Ellroy) et la fiction spéculative ; elle a notamment publié plusieurs articles sur William Gibson et Neal Stephenson. Elle a coordonné plusieurs ouvrages dont le dernier, co-dirigé avec Jean-François Chassay (UQAM) porte sur « Machines, machineeries, machinations », à paraître aux PU de Montréal.

Yann CALBERAC est maître de conférences en géographie à l'université de Reims Champagne-Ardenne et membre du laboratoire Habiter. Ses travaux en histoire et épistémologie portent sur l'émergence du tournant spatial des sciences humaines et sociales.

Aurore CLAVIER est maître de conférences en littérature américaine à l'université de Lille et membre du laboratoire CECILLE. Elle est l'auteur d'une thèse à paraître sur la question des origines et de l'originalité américaines dans l'œuvre de Marianne Moore et s'intéresse plus largement aux redéfinitions historiques et géographiques du modernisme américain, autour notamment des œuvres de Marianne Moore, Wallace Stevens, ou encore William Carlos Williams, auxquels elle a consacré plusieurs articles.

Gaëlle DEBEAUX est maître de conférences en littérature générale et comparée à l'université Rennes 2, et membre du CELLAM. Ses recherches portent sur les enjeux narratifs des productions de littérature contemporaine (littérature imprimée, littérature numérique), sur l'hybridation médiatique du texte et son implication concernant l'objet livre, et sur les formes de multiplication des récits (enchâssement narratif, mise en abyme, métalepse). Elle a notamment publié « Penser les relations médiatiques du livre et de l'hypertexte à partir de 253 de Geoff Ryman et *Luminous Airplanes* de Paul La Farge », dans la revue *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, en ligne (<https://itinéraires.revues.org/3405>), ainsi que « L'Hypertexte et ses prédécesseurs : cartographier un jardin aux sentiers qui bifurquent », dans *Repenser le numérique au XXI^e siècle*, Sinatra, F. et Sinclair, S., *Sens Public*, en ligne ([http://www.sens-public.org/\\$pip.php?article1145](http://www.sens-public.org/$pip.php?article1145)).

Guillaume DEVENEY enseigne depuis 2011 au secteur musique et sciences de la musique à Aix-Marseille Université. Il est rattaché au laboratoire PRISM (FRE 2006) ainsi qu'au groupe de recherche CLEMM avec lesquels il publie différents articles dans les *Ontologies de la création en musique*, et participe à différents colloques nationaux (Aix-en-Provence, Angers) et internationaux (Helsinki, Louvain, New York, Canterbury). Il est également musicien professionnel ayant travaillé dans différentes

formations de musiques actuelles (orchestres de variété, groupes de composition, tribute). Guillaume Deveney est titulaire d'un DEM de Musiques actuelles amplifiées et d'un DE de professeur de musiques actuelles amplifiées, obtenus à Aix-en-Provence. Il est actuellement chargé de l'enseignement et de la pratique artistique en Haute-Marne pour la fédération Arts vivants.

Diane GAGNERET prépare à l'École normale supérieure de Lyon, sous la direction de Vanessa Guignery, une thèse intitulée : « Repenser les frontières : les genres de la folie dans la littérature anglophone contemporaine ». Ses recherches sur les rapports entre folie et genre (sexué et littéraire) portent principalement sur les travaux de Janet Frame, Sarah Kane, Jenny Diski, Ian McEwan, Anthony Neilson et Will Self. Elle a notamment publié un article intitulé « Des frontières autres : folie et 'hétérotopologie' dans *Le Lagon et autres nouvelles*, de Janet Frame » (*Adhoc* n°5, mars 2017), ainsi que « 'The Tangled' Confluence' : Hybrid Accounts of Madness in Will Self's *The Quantity Theory of Insanity* and Ian McEwan's *Enduring Love* » (*Études britanniques contemporaines* n° 52, juin 2017).

Atsushi KUMAKI est chercheur à l'université Shobi (Japon). Il a soutenu une thèse sur Antonin Artaud à l'ENS de Lyon, sous la direction de M. Jean-Marie Gleize. Il est l'auteur de plusieurs articles en français sur Artaud et Heidsieck, notamment : « Deux séries d'image dans *L'Art et la Mort* » *Cahiers Artaud*, n° 1, Éditions les Cahiers, 2013, p. 141-153 ; « Bernard Heidsieck : de la poésie sonore à la poésie de la quotidienneté », *Thélème*, vol.29 (2014.1), p. 111-125 ; « La Voix résistant : « Révolte contre la poésie » d'Antonin Artaud et la poésie d'action de Bernard Heidsieck », *ERTA*, n° 10 (2016), p. 121-135.

Ronan LUDOT-VLASAK est professeur de littérature des États-Unis à l'université de Lille depuis 2015. Ses travaux portent sur la circulation de modèles littéraires et culturels européens (notamment Shakespeare et l'Antiquité classique) dans l'imaginaire américain. Les enjeux théoriques de ses recherches incluent une approche des phénomènes intertextuels dans leur dimension spatiale ainsi qu'une réflexion transdisciplinaire sur la capacité qu'ont des concepts et modèles théoriques issus d'autres horizons à renouveler l'analyse de l'intertextualité. Il est l'auteur de trois ouvrages : *La Réinvention de Shakespeare sur la scène littéraire américaine (1798-1857)* (PUL/ELLUG, 2013), *Le Roman américain* (avec Jean-Yves Pellegrin, PUF, 2011) et *Étranger en son lieu* – *Essais sur Melville et l'Antiquité classique* (Honoré Champion 2018).

Jordana MAISIAN est architecte, docteur en architecture de l'université Paris-Est, chercheur associé au laboratoire *Architecture, Culture, Société*, UMR AUSser CNRS 3329, École Nationale Supérieure d'Architecture Paris-Malaquais. Elle a enseigné l'histoire de l'architecture et de l'urbanisme Ibéro-américain dans les facultés d'architecture de Montevideo et de Quito. Ses recherches portent sur la migration des dispositifs spatiaux, la théorie et la fiction comme modalités de la recherche architecturale et urbaine. Elle travaille actuellement sur l'interface entre architecture et textes littéraires. A publié « Marcher le texte en lisant la ville. Les Amériques Latines ou l'art de la transposition »,

Lieux Communs n° 16, *La fiction et le réel*, LAUA, ENSA Nantes, 2013 ; « *Devenir-autre, devenir-végétal, devenir-monstrueux*. Architectures textuelles de l'enfermement dans l'œuvre de Mauricio Rosencof », *TransLittératures II, TransCorporalités dans la littérature Hispano-américaine (2000-2017)*, *Amérika*, Erimit, Université de Rennes 2, 2018.

Alexis METZGER est docteur en géographie (2014), et attaché temporaire d'enseignement et de recherche à l'ENS, Ulm. Il a été postdoctorant aux universités de Strasbourg et de Limoges au sein de la chaire Capital environnemental et développement durable des cours d'eau. Ses travaux portent sur la géohistoire des risques naturels, la climatologie historique et les représentations de la nature dans des images de paysage dont des peintures. Il a codirigé trois ouvrages *Neiges et glaces. Faire l'expérience du froid* (Hermann, 2015), *Histoire de météophiles* (Hermann, 2017), *Quand les eaux montent* (L'Harmattan, 2018) et publiera fin 2018 sa thèse (Presses Universitaires de Paris Sorbonne), *L'hiver en Hollande au Siècle d'or. Art et climat*.

Dominique MEYER-BOLZINGER est maître de conférences en littérature française à l'université de Haute-Alsace (Mulhouse). Spécialiste de l'enquête, qu'elle étudie d'un point de vue épistémologique et poétique, elle s'intéresse tout particulièrement aux méthodes d'investigation fictive, à l'imaginaire de l'enquête et aux transferts du roman policier vers la littérature. Elle est l'auteur de plusieurs articles sur ces questions, en particulier sur les traces du roman policier dans l'œuvre de Patrick Modiano. Elle a publié en 2012 un essai remarqué : *La Méthode de Sherlock Holmes, de la clinique à la critique* (Campagne Première).

Juliette MOREL est géomaticienne et docteur en littérature française. Elle a soutenu en 2016 une thèse sur le dialogue entre littérature et géomatique, et plus précisément sur la cartographie de l'œuvre francophone de l'auteur algérien Kateb Yacine. Elle poursuit actuellement ses recherches en postdoctorat à l'université de Limoges (laboratoire Criham) où elle travaille sur la modélisation de données spatio-temporelles.

Julien NÈGRE est maître de conférences en littérature et histoire des idées des États-Unis à l'ENS de Lyon et membre du laboratoire IHRIM. Ses travaux de recherche portent sur la place des cartes et de la cartographie dans les textes américains. Il a publié des articles explorant ces thématiques dans les textes de William Byrd de Westover, James Fenimore Cooper, Herman Melville, Henry David Thoreau et Jack Kerouac. Son ouvrage sur la place des cartes dans l'œuvre de Thoreau paraîtra en 2019.

Jeffrey N. PETERS est professeur de littérature française à l'université du Kentucky (USA). Il est l'auteur de deux livres portant sur les rapports entre écriture, géographie, et philosophies de l'espace de la première modernité, *The Written World. Space, Literature, and the Chorological Imagination in Seventeenth-Century French Literature* (2018) et *Mapping Discord. Allegorical Cartography in Early Modern French Writing* (2004; prix du livre "The Scaglione Prize for French and Francophone Studies" décerné par la Modern Language Association, MLA), ainsi que de nombreux articles et essais sur le théâtre et le roman de l'époque classique.

Anne-Laure RIGEADE est agrégée de lettres modernes et docteur en littérature comparée. En 2014, elle a publié une co-translation d'un recueil d'essais de Virginia Woolf (*Rire ou ne pas rire*), et travaille sur la réception de Virginia Woolf en France, sujet sur lequel elle a publié de nombreux articles. Par ailleurs, elle enseigne la langue et la littérature françaises à un public d'étrangers à Sciences Po Paris, et notamment un cours sur la figure du flâneur.

Martine TABEAUD est professeur émérite de géographie à l'université Paris-Panthéon-Sorbonne. Climatologue, elle a fondé le réseau perception du climat. Elle anime, avec M. de la Soudière et A. Vasak, un séminaire mensuel à l'École des Hautes Etudes en sciences sociales à Paris. Elle a publié une quinzaine d'ouvrages, dont trois manuels de climatologie, et de très nombreux articles, dont une dizaine sur les images de paysages dans des brochures touristiques, dans des films, dans des peintures et dans la littérature.

Stéphane VANDERHAEGHE est maître de conférences à l'université Paris 8 – Vincennes-Saint-Denis où il enseigne la littérature américaine et la traduction. Il est membre de TransCrit (EA 1569) et ses recherches portent principalement sur la littérature américaine contemporaine ; auteur de *Robert Coover & the Generosity of the Page* aux éditions Dalkey Archive Press (2013), il a dirigé un numéro de la *Review of Contemporary Fiction* sur Robert Coover. Outre l'œuvre de Coover, il a également consacré plusieurs articles à Shelley Jackson, Ben Marcus, Michael Joyce, Blake Butler ou Joshua Cohen.

Bertrand WESTPHAL est professeur de littérature comparée à l'université de Limoges, où il est directeur du groupe de recherche « Espaces humains et interactions culturelles ». Il est à l'origine de la géocritique, que Robert Tally décrit comme « une nouvelle pratique adéquate à la compréhension de notre condition spatiale contemporaine ». Il est l'auteur de nombreux travaux en géocritique, sur la littérature autrichienne, sur la Méditerranée et sur la théorie du roman. Son travail interdisciplinaire le conduit à collaborer avec des designers, des architectes et des géographes. Ses ouvrages incluent notamment *La Géocritique – Réel, fiction, espace* (Les Éditions de Minuit, 2007), *Le Monde plausible – Espace, lieu, carte* (Les Éditions de Minuit, 2011), *La Cage des méridiens. La Littérature et l'art contemporain face à la globalisation* (Les Éditions de Minuit, 2016).

Varia

287

Fenêtre sur Biarritz 2017



289

Françoise Heitz
CIRLEP, EA 4299
Audrey Loyer
CIRLEP, EA 4299

La 26^e édition du festival de Biarritz Amérique latine « Cinémas et Cultures » était, du 25 au 30 septembre 2017, placée sous le signe de la Colombie, dans le cadre des « années croisées » initiées par le ministère des Affaires étrangères et son antenne culturelle, l'Institut français. La Colombie vit une période intense de son histoire, depuis la signature de l'accord de paix entre l'État et les FARC. Les rencontres de l'IHEAL (Institut des Hautes Études de l'Amérique Latine) portaient d'ailleurs sur « Colombie : la fabrique de la paix ». Quatre réalisateurs parmi les plus grands du pays étaient présents, à travers un table ronde intitulée « L'effet génération », autour d'une sélection éclectique d'œuvres rarement vues sur nos écrans. Un hommage était rendu à l'auteur, scénariste, producteur, journaliste et militant qu'est Gabriel García Márquez (« Un Nobel au cinéma »). L'écrivain Juan Gabriel Vásquez était également présent. L'exposition des photographies de Nereo López, voyageur et explorateur né en 1920, accompagnées de textes de Gabriel García Márquez, permettait de parcourir le monde

du fleuve, la vie des hommes et des femmes qui en vivaient, la splendeur de la faune et la végétation luxuriante, et dans son éditorial, Jacques Arlandis, nouveau Délégué général du festival, considère la programmation multiple du festival comme une « métaphore du voyage le long du Magdalena ».

De nombreux concerts animèrent le Village pendant toute la semaine, tels celui de Rusó Sala y Sakapatú, Avila Quartet, Antonio Rivas, The Bongo Hop, RecoSon, ou Puerto Candelaria, et le violon d'Alexis Cárdenas anima un concert à la Gare du Midi.

On trouvait dans la catégorie des films hors compétition : *La telenovela errante* (terme par lequel Raúl Ruiz désignait le Chili), un film terminé et monté, après le décès du réalisateur, par sa compagne et monteuse, Valeria Sarmiento ; *Las tinieblas* (Mexique, Daniel Castro Zimbrón) ; un hommage à Violeta et Angel Parra : *Cantar con sentido* (film d'animation de Leonardo Beltrán et Cecilia Toro), *Violeta Parra, brodeuse chilienne* (Jean-Claude Diserens), *Violeta más viva que nunca* (documentaire Angel Parra et Daniel Sandoval) ; enfin, le film de clôture, *La Fille Alligator (Não devore meu coração !)*, Felipe Bragança). Et dans la « Fenêtre Arte », *Brésil, le grand bond en arrière* (documentaire de Frédérique Zingard et Mathilde Bonnassieux), et *El Presidente* (Argentine, Santiago Mitre). En outre, plusieurs courts-métrages étaient présentés par Kimuak et Ecla.

Une table ronde, le 28 septembre, permettait d'aborder « l'effet génération » dans le cinéma colombien, avec quatre cinéastes : les « vétérans » Luis Ospina et Víctor Gaviria, et les représentants de la jeune génération, Ciro Guerra et Óscar Ruiz Navía¹.

Le présentateur commença par rappeler que depuis 2003, qui avait connu une loi sur le cinéma en Colombie, les films s'étaient multipliés. Le moment était donc bien choisi pour organiser cette rencontre et faire dialoguer deux générations afin de mesurer l'évolution du cinéma colombien. Parmi les vétérans, certains ont recommencé à tourner, comme Luis Ospina (*Todo comenzó por el fin*, 2015), et Víctor Gaviria (*La mujer del animal*, 2016). Les jeunes cinéastes présents ont chacun deux de leurs films présentés lors du festival : *Epifanía* (2016) et *La Barra, el vuelco del cangrejo* (2009) pour Óscar Ruiz Navía, et *El abrazo de la serpiente* (2015) ainsi que *La sombra del caminante* (2008) pour Ciro Guerra. La table ronde réunit, avec ces quatre réalisateurs, cinquante ans de cinéma colombien.

La première question s'adresse aux jeunes, pour savoir comment ils perçoivent le cinéma de leurs aînés et s'ils revendiquent leur héritage, contrairement à la Nouvelle Vague des années soixante en France ou bien au Nouveau Cinéma Argentin (NCA) des années quatre-vingt-dix, deux cas de rupture très forte avec ce qui avait précédé.

¹ Étaient projetés dans les salles les films suivants : de Luis Ospina, *Todo comenzó por el fin* (2015) et *Un tigre de papel* (2007) ; de Víctor Gaviria : *La mujer del animal* (2016) et *Rodrigo D : No futuro* (1990) ; de Ciro Guerra : *El abrazo de la serpiente* (2015) et *La sombra del caminante* (2008) ; enfin d'Oscar Ruiz Navía : *Epifanía* (2016) et *La Barra (El vuelco del cangrejo)*, (2009).

Pour Óscar Ruiz Navía, il est important que l'héritage de ces maîtres ne soit pas perdu. Luis Ospina oscille entre réalité et fiction, avec le désir de regarder la réalité d'une façon différente. Si d'autres créateurs de la même génération ne lui plaisent guère, les deux « grands » qui sont présents sont une source d'inspiration. L'hommage est appuyé à ces deux cinéastes dont le cinéma doté d'une âme persiste dans la mémoire des spectateurs : « Sans vous, je ne serais pas assis ici ».

Ciro Guerra se joint à cet hommage, en rappelant que pour faire ce type de films, leurs aînés ont dû faire de grands sacrifices personnels et économiques, et qu'ils leur ont ouvert le chemin. La Colombie est un pays où le cinéma a été constamment dénigré, ce qui a pour effet de renforcer l'union du groupe des réalisateurs. L. Ospina et V. Gaviria montrent ce qu'est la modernité, tout en appartenant à des régions bien différentes (Cali / Medellín). C. Guerra est d'ailleurs ; mais à partir du local, on peut communiquer avec l'humanité entière.

Sergio Becerra, animateur du débat, ancien directeur de la cinémathèque de Bogotá (il dirigea à ce titre les « Cahiers du cinéma colombien ») et professeur à l'Université Centrale de Bogotá, propose de considérer l'appréciation dans l'autre sens, en demandant à L. Ospina et V. Gaviria leur opinion sur la jeune génération. Il voit surtout comme héritage l'amour absolu du cinéma et une continuité entre un cinéma qui se fait parce qu'il s'écrit, se pense et se conçoit. Toutefois, Óscar et Ciro lui semblent davantage dans une logique de l'espace, et Luis et Víctor dans une perception du temps, une réflexion sur la mémoire (*Un tigre de papel* et *Todo comenzó por el fin*). La persistance dans la construction d'une méthode dans le cinéma de V. Gaviria est la preuve de l'utilisation de l'art contre le temps. Il demande aux « maîtres » s'ils voient continuité ou rupture ou bien un possible dialogue intergénérationnel.

Víctor Gaviria répond qu'effectivement, dans le groupe de Cali, il y a une volonté de faire des films régionaux et que lui-même se centre sur la ville de Medellín. Sa conscience de la nécessité d'un dialogue entre les cultures régionales s'impose dans les années quatre-vingt. Dans le cinéma « caleño », il s'agit d'une allégorie des vampires, ou comment les associer aux magnats du sucre : la métaphore sert le propos réaliste. Quand il voit des films de Ciro et Óscar, il discerne une continuité, mais en même temps, leur cinéphilie leur permet de se détacher d'un réalisme qui a été pour lui un peu écrasant. Óscar sait transposer le réel à travers les métaphores. L'absence de réalisme dans *El vuelco del cangrejo* donne une liberté nouvelle. On retrouve le même type de métaphore libératrice dans *La sombra del caminante*.

Luis Ospina constate que le cinéma colombien n'a pas cent ans et qu'il en est l'un des représentants depuis cinquante ans. Il ne sait si cela le reconforte ou le déprime. Sa génération a fait son éducation avec un cinéma des années cinquante et soixante, et sans se rendre compte qu'un cinéma colombien avait existé avant. Ses références furent le cinéma d'Hollywood et le cinéma européen. Le groupe de Cali pensait de la même manière. Il n'y avait aucune aide de l'État, le cinéma se faisait en noir et blanc, avec les moyens existants. Leurs premiers films sont réflexifs, on voit tout le dispositif, avec la volonté de faire la critique du cinéma à l'intérieur du cinéma. L. Ospina a été le premier professeur

de cinéma à Cali, au moment de la création d'une faculté de cinéma à l'intérieur de l'Université de Valle. L'un de ses élèves a été Óscar Campos, devenu cinéaste puis enseignant : il y a donc eu une relève générationnelle. De nombreux cinéastes « caleños » ont utilisé le cinéma comme une métaphore politique sur le pouvoir. Par ailleurs, auparavant, la Colombie était un pays rural et ensuite le groupe de Cali a fait un cinéma totalement urbain. L'Université de Valle a été très importante pour le développement du cinéma documentaire. Il y avait même un programme hebdomadaire à la télévision où l'on diffusait les travaux des étudiants.

Le présentateur revient sur cette différence entre la culture rurale et urbaine en Colombie. Víctor et Luis ont fait un cinéma urbain, alors que Ciro est allé en Amazonie pour *El abrazo de la serpiente*, et Óscar sur la côte Pacifique pour *La Barra (El vuelco del cangrejo)*. Il demande si ces tournages en monde rural ont à voir avec la perte d'intensité de la guérilla.

Luis Ospina répond que le monde rural ne l'intéresse pas, et qu'il ne connaît pas son pays en dehors des grandes villes.

Ciro Guerra fait remarquer que la transition s'est faite de façon abrupte : ce qui a pris un siècle en Europe s'est effectué en quelques années en Colombie. Toutefois, il reste des traces du monde rural, par exemple dans la musique, où l'on explore les racines. Le projet latinoaméricain de l'homme des villes engendre des monstres (comme dans *Amores perros* de Alejandro González Iñárritu).

Óscar Ruiz Navía souligne que le défi, dans cette recherche des origines, est de trouver quelles stratégies esthétiques on emploie pour considérer la ruralité. Il ne croit pas que le processus de paix y soit pour quelque chose, insistant sur le fait que les Colombiens sont habitués à la violence. Un pays avec autant de blessures ne guérit pas tout d'un coup.

Sergio Becerra fait remarquer la « transhumance » de certains cinéastes de la jeune génération, capables de faire un film en Grèce ou en Suède comme à Bogotá. Le rapport entre le vécu et l'espace est très différent dans la jeune génération. Le lieu où se déroule l'histoire peut être une excuse. Les deux phénomènes existent, à la fois le retour à la terre et la transhumance.

Óscar Ruiz Navía prétend que les Colombiens souffrent d'un grand complexe d'infériorité. Avant, faire un film était comme un miracle, alors que maintenant ce n'est plus le cas : dans un monde globalisé, la Colombie doit sentir qu'elle fait partie du monde. Dans *La mujer del animal*, il y a cette transformation de la ville. Il pense que les accords de paix vont apporter de nouvelles pistes au pays. C'est aussi le moment de l'accès à la vérité. On peut tourner beaucoup de films qui avant ne pouvaient pas se faire. Le cinéma peut évoluer, du point de vue des victimes ou des bourreaux. Le nouveau cinéma colombien a pris celui des victimes (même *Porfirio*), mais cela va changer (le point de vue des « sicarios »). *La sombra del caminante* est le point de rencontre entre les deux.

À la question de savoir s'il vaut mieux représenter la violence de manière frontale ou en hors champ, V. Gaviria se souvient qu'Óscar lui avait conseillé de

profiter de la force de ce qui est suggéré, alors que sa génération avait l'habitude de filmer de façon plus directe.

Contrairement au cliché qui dit que le cinéma est une fenêtre ouverte sur le monde, L. Ospina affirme que pour lui, c'est une fenêtre ouverte sur l'intérieur. Il dit que l'on parle de paix, mais qu'il n'a connu que l'horreur et exprime son pessimisme face à l'être humain. En Colombie, c'est le triomphe du narcocapitalisme. À Bogotá, il n'a jamais sorti une caméra dans la rue, d'abord parce qu'on la lui volerait, et aussi parce qu'il n'est pas intéressé par les gens qui y vivent. Il apprécie davantage les claustrophobes. Il a tourné son dernier film à l'intérieur de chez lui. Il déclare avoir perdu toutes ses illusions. La Colombie n'a jamais eu de réforme agraire, et le problème de la propriété de la terre s'est exacerbé avec le narcotrafic. Ce n'est pas un pays qui va connaître la paix parce qu'on a signé un papier. Le problème de la drogue est mondial et partout domine la double morale.

Sergio Becerra est d'un autre avis : la violence est le produit de l'injustice, de l'oppression, de l'iniquité, du manque d'éducation. Si l'on dit que les Colombiens sont violents par nature, que dire des habitants du Mexique, du Honduras, du Guatemala ?

Pour Óscar Ruiz Navía, les Colombiens pourraient changer. Mais comme le pays est gouverné par quelques familles, qui sont maîtres de tout et des moyens de communication, la violence a engendré cette façon d'être. Il croit en un pays meilleur, mais que connaîtront ses petits-enfants ou arrière-petits-enfants.

Pour Ciro Guerra, c'est aussi un pays d'une immense diversité, celui des indigènes, de la musique qui sort par tous les pores de la peau, des paysans. Il tourne le dos au pays d'Álvaro Uribe et grâce au cinéma, essaie d'échapper à ce désastre.

Sergio Becerra amorce la conclusion en demandant aux réalisateurs s'ils sont d'accord sur le fait qu'il y a une véritable réappropriation de l'héritage, de la représentation de la violence, et aussi sur le fait que la charge historique écrasante est également une puissante source de création. Il rappelle qu'à la fin du film *Le troisième homme*, on dit que les pays en conflit produisent de l'art, tandis que la Suisse produit des horloges et du chocolat. L'art surgit du conflit. Il y a toute une palette de nuances pour représenter le conflit, tant à la ville qu'à la campagne. Le cinéma colombien est à la recherche de nouvelles perspectives.

Ciro Guerra approuve en rappelant qu'il y a de nombreuses façons de faire du cinéma, art nouveau si on le compare avec les autres arts. Pour lui, la guerre, si spectaculaire à l'écran, ne mérite pas d'être représentée.

La table ronde « Un Nobel au cinéma » réunissait Jorge Sánchez (producteur de nombreux films, dont quatre d'Arturo Ripstein, membre du Conseil de la Fondation du Nouveau Cinéma latino-américain, anciennement présidée par García Márquez), María Lourdes Cortés (historienne du cinéma, professeure et directrice de CINERGIA (Fond de développement pour l'audiovisuel d'Amé-

rique centrale et de Cuba), auteure de *Amores contrariados*. *García Márquez y el cine*, et Sergio Becerra (déjà présenté ci-dessus)².

On rappelle tout d'abord que dix-huit romans de l'auteur colombien ont été adaptés au cinéma, qu'il a effectué un travail de passeur pour les jeunes cinéastes à l'École de cinéma de San Antonio de los Baños (Cuba), et que sa troisième facette d'homme de cinéma fut celle de scénariste, privilégiée lors de cet échange. Interrogée pour savoir si l'aphorisme qui dit qu'il a passé la moitié de sa vie à courir après le cinéma et que l'autre moitié le cinéma a couru après lui était vrai, M.L. Cortés souligne que beaucoup de cinéastes ont voulu adapter ses écrits, mais que de nombreux films furent des échecs. Les trois passions de l'auteur furent le journalisme, la littérature et le cinéma. Dès ses débuts, il écrivit des articles hebdomadaires sur le cinéma qu'il voyait au ciné-club. Il y exprimait son goût pour le cinéma européen et son rejet du cinéma hollywoodien. Plus que d'être critique de cinéma, son désir, dans une perspective pédagogique, était d'enseigner à voir le cinéma. Le fleuve Magdalena atteint presque le statut de personnage de film. Les cinq films présentés au festival sont passés en revue.

Tiempo de morir a connu deux versions, la première réalisée par un jeune Arturo Ripstein de vingt-et-un ans (1965), qui réalisa là un western, reflet de son propre conflit avec son père. C'est une réflexion sur le temps et la solitude. Comme dans le « Cinema novo », il y a une réflexion sur la culture populaire. Face aux films venus des Etats-Unis, s'élabore la construction d'une identité propre. La deuxième version est en 1985 celle du colombien Jorge Ali Triana (également réalisateur de *Edipo alcalde*, 1996).

Un film a connu trois moments d'adaptation. L'auteur avait rencontré Luis Alcoriza, Carlos Fuentes et Octavio Paz, et tous trois collaborèrent au scénario de *El gallo de oro* (d'après un récit de Juan Rulfo).

L'un des modérateurs signale que Kušturica, réalisateur serbe, n'aurait jamais pu concevoir la vision surréelle et magique qu'il donne à voir dans *Le Temps des gitans* sans avoir connu des adaptations de García Márquez. Mais il voulait adapter *Cent ans de solitude*, ce que García Márquez refusa toujours. Ainsi, ce sont les ouvrages de l'écrivain colombien qui ont fait beaucoup pour la création cinématographique d'autres réalisateurs. Certains d'entre eux ne craignaient pas les réactions de l'auteur et faisaient ce qu'ils voulaient : ce fut le cas de Ripstein par exemple quand il réalisa *El coronel no tiene quien le escriba*, imprégné de son propre style : le personnage de Marisa Paredes n'était pas dans la nouvelle, et il y a une grande importance des miroirs, alors que dans le livre, le colonel se rase sans miroir. Mais beaucoup de réalisateurs respectaient trop le maître pour le trahir. En effet, l'acte créateur de l'écriture d'un scénario est différent de celui d'un roman. *El secuestro*, par exemple, est un scénario écrit par García Márquez, mais qui n'a jamais été tourné. Le tempo en est différent. García Márquez s'y révèle journaliste et non plus romancier. Il pensait que le scénario n'est pas une technique, mais un genre. Il n'est pas forcément donné à

2 Les auteures de ce compte-rendu n'ayant pu enregistrer le débat, il n'est pas précisé à quel modérateur revient l'expression de telle ou telle opinion. Il n'y avait pas de dissension de fond entre les débatteurs.

tout le monde de faire des scénarios qui ne soient pas de la littérature (comme le fit Pasolini), le scénario étant en quelque sorte un acte de trahison par rapport au roman. Celui qui a pu adapter *Cent ans de solitude* n'est pas un Caribéen, mais un Japonais, Shuji Terayama (*Adieu l'Arche*, 1984). On peut dire que dans ce film, il a tué le père. García Márquez était furieux.

Arturo Ripstein et Hilda Hidalgo ont mis beaucoup de leur propre esthétique dans leur adaptation. Il semble finalement plus facile d'adapter des livres qui n'ont pas le statut de chef-d'œuvre (*Memoria de mis putas tristes* ou bien *Del amor y otros demonios*).

Le film *Chronique d'une mort annoncée* est le plus grand échec parmi les films adaptés de ses romans. Erreur de casting : le personnage de la pulpeuse Ornella Mutti n'a aucun rapport avec celui du roman.

En ce qui concerne le festival, *Memoria de mis putas tristes* (2011, Henning Carlsen) a été choisi pour trois raisons : c'est le dernier film adapté d'un roman de García Márquez, le réalisateur est danois (ce qui montre la portée universelle de l'œuvre du Colombien), et Jean-Claude Carrière en fut le coscénariste. De plus, le film était inédit en France.

Del amor y otros demonios (publié en 1994) a été adapté par Hilda Hidalgo, et c'est le seul film réalisé par une femme.

Une discussion intéressante s'est ensuite ouverte avec le public. Une intervention a rappelé l'essence de l'univers fictionnel du Nobel colombien : il a recueilli la mémoire orale de toute une région. La source orale de son œuvre lui est venue de sa grand-mère et s'est transformée ensuite en acte d'écriture. À l'origine, il y a donc le son. Mais le cinéma est plutôt du côté de l'image, et passe donc par d'autres canaux mentaux.

Une autre intervention soulignait à quel point il est difficile de passer de l'écrit au film, et que par exemple, les odeurs évoquées dans un livre ne passent souvent pas à l'écran. Ainsi, le cinéma est dans nos têtes à la lecture de *L'amour au temps du choléra* (avec ses rats crevés, son eau poisseuse...)

La mala hora, de Ruy Guerra, est ainsi un échec au cinéma. Il est des œuvres sensorielles et d'autres plus analytiques. Kurosawa a pu adapter Shakespeare, tout en en faisant quelque chose de très japonais, tandis qu'au Globe, il fallait que les spectateurs imaginent.

Le problème est posé de savoir si tous les romans sont adaptables. C'est un problème, que l'on peut contourner par l'adaptation : ainsi Rossi a recréé une Caraïbe qu'il ignorait, au lieu de transposer l'action en Sicile, avec la mafia, ce qui aurait produit une œuvre plus authentique.

Chez Juan Rulfo, les sons ont plus d'importance comme on le voit dans *Pedro Páramo* : ce sont donc des œuvres plus facilement adaptables en principe. Le fils de Rulfo est un grand documentaliste. Celui de García Márquez est cinéaste, et l'écrivain colombien en était très fier.

La troisième table ronde à laquelle nous avons pu assister rendait hommage à l'écrivain colombien Juan Gabriel Vásquez³ et était animée par Philippe Lefait et Jacques Aubergy.

Dans son introduction, Ph. Lefait rappelle que l'École des Annales en France a changé le regard sur l'histoire en braquant le projecteur sur les faits sociétaux. Plus récemment, Patrick Boucheron, qui n'a pas hésité à mêler récit historique et littérature en comblant par l'écriture le silence des sources, a tenu à resituer l'histoire de France dans l'histoire mondiale. Il est intéressant d'avoir pour invité un écrivain obsessionnel du trou de mémoire. L'histoire, dans ses romans, est d'abord considérée comme un récit. Son dernier livre, *La forma de las ruinas* (*Le Corps des ruines*, 2015) travaille sur la théorie du complot, le corps des ruines des hommes. Certains détails autobiographiques renvoient à l'histoire.

L'auteur reconnaît une relation difficile avec le passé, même si la mémoire est la colonne vertébrale morale du roman. Le passé est difficile à saisir par définition. Raconter des histoires, être romancier, c'est aussi être un historien des émotions. La littérature raconte l'histoire pour en combler lacunes et mensonges. Les historiens sont en délicatesse avec lui, car l'obligation du roman, c'est avant tout le pouvoir de l'imagination, laquelle est inaccessible à l'histoire comme au journalisme⁴. Un roman doit dire autre chose que ce que disent les historiens. Il cite l'exemple de Rafael Uribe Uribe, assassiné dans la rue (celui-ci inspira à García Márquez le personnage d'Aureliano Buendía) : le chirurgien lui avait montré sa boîte crânienne, qui lui sembla aussitôt comme les ruines du corps de l'histoire violente de la Colombie (autre exemple : la vertèbre de Jorge Eliécer Gaitán). Au même moment, naissaient les filles de Juan Gabriel Vásquez, deux grandes prématurées. Il se posa la question : comment hérite-t-on de la violence ? Par sa mise en lumière, il y a un essai de déconstruction de la violence. Conscient que l'histoire nous a menti, il n'était pas capable d'inventer un narrateur. La stratégie narrative est de regarder le monde comme un mystère absurde. Comme Javier Cercas, Emmanuel Carrère et d'autres, il écrit à partir des doutes. Le roman devient une enquête, un mystère à résoudre. À la question de savoir s'il y aurait un danger à ce qu'on le croie (une vérité *fake*), l'auteur répond que son personnage Carlos Carballo croit à la théorie du complot et interroge le narrateur. Les théories naissent comme des mécanismes de défense contre les mensonges de l'histoire. Dans notre monde, il n'y a plus de médiation, il n'y a plus les journaux qui créaient une communion. C'est là que naissent les théories du complot.

Le pouvoir de la violence du narcotrafic et du terrorisme a créé la peur. Dans le sillage de Don Quichotte, il s'agit de parler de plusieurs choses dans le roman, d'en bousculer la forme. L'humour aussi est un mécanisme de défense, subversif et craint par le pouvoir (dans son roman *Las reputaciones*, l'écrivain soulignait le rôle des caricaturistes).

3 Nous n'avons pu assister à la rencontre avec Carla Guelfenbein.

4 Rappelons que l'auteur est aussi un journaliste reconnu.

Le dialogue avec le public permet de mettre l'accent sur le fait que les romans en savent plus que les romanciers. Par la façon dont le roman travaille la réalité, il est capable de plus d'empathie que l'auteur qui l'écrit (pensons par exemple à Tolstoï et Anna Karénine). Joseph Conrad, dans son livre *L'agent secret*, a vu un siècle avant le 11 septembre l'attaque d'un totem de la société. Il y a un pouvoir prophétique du roman. De bons romans peuvent d'ailleurs être écrits par des gens minables.

J.G. Vásquez précise qu'il ne va pas faire de recherches dans les bibliothèques, il part de l'oral, d'une rencontre, en interrogeant une personne qui lui fournit un témoignage. Le roman pose des questions, la chronique apporte des réponses. Il souligne aussi son intérêt pour Conrad, un des romanciers qu'il admire le plus, à la fois pour son art de construire un roman et pour sa façon d'être, son éthique. Dans *Au cœur des ténèbres*, un personnage explore un mystère. Un roman est un vaisseau qui va explorer des endroits inexplorés et revient avec des révélations importantes sur ce que nous sommes.

Longs-métrages (10 films en compétition)

Le jury était présidé par Brontis Jodorowsky, acteur précoce dans les films de son père. Parallèlement à sa carrière cinématographique, il poursuit aussi son parcours d'acteur au théâtre, avec des metteurs en scène prestigieux, tout en abordant la mise en scène d'opéras. Il était entouré de Bénédicte Couvreur, productrice (entre autres *Tomboy*, *Bande de filles*, de Céline Sciamma), Elli Medeiros, née à Montevideo, chanteuse et actrice (*Leonera*, Pablo Trapero), et de Vincent Glenn, réalisateur (documentaires pour Arte entre autres), producteur, auteur, directeur du cinéma Le Royal à Biarritz.

Abrazo du meilleur film : *La Familia* (Venezuela, premier film, film d'ouverture), Gustavo Rondón Córdova

Pedro, douze ans, joue avec les gosses de son quartier dans l'atmosphère violente des banlieues de Caracas. Il blesse gravement un jeune garçon qui tentait de le voler, et se voit forcé par son père, Andrés, de fuir avec lui. Andrés a du mal à maîtriser son fils rebelle, mais cette nouvelle situation va les rapprocher.

Avant ce long-métrage, Gustavo Rondón Córdova avait réalisé un court-métrage, *La nostalgia*, qui était en sélection officielle à la Berlinale de 2012.

Le jury a dit avoir apprécié la réconciliation et la reconstruction qui marquent la fin du film, ainsi que la qualité de la transmission de la petite histoire des grands bouleversements vécus par le peuple vénézuélien.

Prix du jury, doté par la ville de Biarritz, pour la distribution du film en France : *Mariana (Los perros)*, de Marcela Said (Chili). L'ambassadrice du Chili était présente pour cette remise de prix à un film qui parle d'un présent tellement habité par le passé.

Mariana, une quadragénaire issue de la haute bourgeoisie chilienne, interprétée par Antonia Zegers, est enfermée dans le rôle que son père, puis son mari, ont toujours défini pour elle. Elle éprouve une étrange attirance pour Juan (Alfredo Castro), son professeur d'équitation, ex-colonel suspecté d'exactions pendant la dictature d'Augusto Pinochet. Mais cette liaison réprouvée ébranlera les murs invisibles qui protègent sa propre famille du passé.

Mention spéciale : *As boas maneiras*, de Juliana Rojas et Marco Dutra (Brésil)

Clara, une jeune femme solitaire de la banlieue de São Paulo, est engagée par la riche et mystérieuse Ana comme la nounou de son enfant à naître. Contre toute attente, les deux femmes tissent un lien fort. Mais une nuit de pleine lune vient perturber leurs projets.

Juliana Rojas et Marco Dutra ont réalisé le court-métrage *Le Drap blanc* (2004), et leur premier long-métrage, *Travailler fatigue*, a été présenté à Cannes dans la section Un Certain regard en 2011. Juliana a également réalisé *Sinfonia da Necrópole* et Marco *Quando eu era vivo* (2014) et *Era el Cielo* (2016), il est actuellement en postproduction de la série d'HBO *El Hipnotizador*.

Prix d'interprétation féminine : Gabriela Ramos dans *Últimos días en La Habana* de Fernando Pérez, Cuba.

Le film met en scène l'amitié de deux êtres que tout oppose : Miguel, qui rêve de fuir à New York, a un tempérament sombre et pessimiste. Diego est gay, positif, lumineux. La jeune actrice primée tient le rôle secondaire de nièce de Diego. Son franc-parler, son sans-gêne mais aussi sa chaleur humaine en font un personnage attachant et drôle.

Prix d'interprétation masculine : Daniel Araoz dans *Una especie de familia* de Diego Lerman, Argentine.

Un après-midi, Malena reçoit l'appel du Docteur Costas qui l'informe qu'elle doit voyager immédiatement au nord de l'Argentine : le bébé qu'elle veut adopter va bientôt naître. Malena décide d'entreprendre un voyage incertain, se trouvant à une croisée des chemins où elle devra affronter tout type d'obstacles qui la feront s'interroger constamment sur les limites qu'elle est prête à dépasser pour obtenir ce qu'elle désire le plus. Daniel Costas joue le rôle du docteur, le jury ayant manifestement décidé de récompenser les seconds rôles, car le film tourne entièrement autour du personnage féminin (Bárbara Lennie).

Prix du Syndicat Français de la critique de cinéma : *La soledad*, de Jorge Thielen Armand, Venezuela.

Premier film de fiction de ce réalisateur qui a effectué ses études de communication à l'Université de Concordia à Montréal, après un documentaire intitulé *Flor de la mar*, il met en scène José, un jeune père de famille vénézuélien, qui découvre que le manoir en ruines dans lequel il habite va bientôt être détruit. Il part à la recherche d'un trésor caché que l'on dit enterré sous la maison. C'est dans un monde où coexistent les vivants et les esprits des esclaves qui travaillaient avant dans ce lieu, que le protagoniste devra empêcher la dissolution de sa propre famille.

Le jury a apprécié le glissement de la réalité vers la pensée magique, et la représentation de cette maison, métaphore d'un pays en décrépitude.

Prix du public, doté par Air France : *Últimos días en La Habana*, de Fernando Pérez, Cuba.

Voir le résumé du film ci-dessus, à la rubrique Prix d'interprétation féminine.

Fernando Pérez est l'un des réalisateurs cubains les plus reconnus. Il a étudié la littérature hispanique à l'Université de La Havane, puis a commencé à travailler en tant qu'assistant de production et de réalisation. Il réalise son premier long-métrage, *Clandestinos*, en 1987. Son film *La vida es silbar* gagne le Goya du meilleur film ibéro-américain en 2000 et son documentaire *Suite Habana* a été présenté en ouverture du festival de San Sebastián en 2003.

Les autres longs-métrages en compétition étaient : *El candidato* (Daniel Hendler, Uruguay, Argentine), *Hoy partido a las tres* (Clarisa Navas, Argentine, Paraguay), *La Defensa del dragón* (Natalia Santa, Colombie), *La vendedora de fósforos* (Alejo Moguillansky, Argentine).

Documentaires (10 films en compétition)

Jury présidé par Stéphane Millière, entouré d'Anna Glogowski et Pierre-Alexis Chevit

Abrazo du meilleur film documentaire (doté par France Médias Monde) : *Cine São Paulo*, de Ricardo Martensen et Felipe Tomazelli, Brésil

Mention spéciale : *Chavela Vargas*, de Catherine Gund et Daresha Kyi, Mexique, États-Unis

Prix du public, doté par Air France : *Chavela Vargas*, de Catherine Gund et Daresha Kyi, Mexique, États-Unis

Les autres films documentaires en compétition étaient : *Cárcel de árboles*, de Rodrigo Rey Rosa et Guillermo Escalón, Guatemala, *Ciro y yo*, de Miguel Salazar, Colombie, *El color del camaleón*, d'Andrés Lübbert, Chili, *El sitio de los sitios*, de N. Cabral et O. Estrada, République Dominicaine, *El vecino alemán*, de Rosario Cervio et Martín Liji, Argentine, *Los ojos del mar*, de José Álvarez, Mexique, *Nadie*, de Miguel Coyula, Cuba, et *O som dos sinos* de Marcia Mansur et Marina Thomé, Brésil.

Courts-métrages (10 films en compétition)

Jury présidé par Aurélie Chesné, entourée de Nahuel Pérez Biscayart⁵ et Clara Rousseau

Abrazo du meilleur court-métrage, doté par France Télévisions : *Centauro*, de Nicolás Suárez, Argentine

Mention spéciale : *Damiana*, d'Andrés Ramírez Pulido, Colombie, Brésil

Prix TV5 Monde du Court-métrage : *Selva*, de Sofía Quiros Ubeda, Costa Rica, Argentine, Chili

Les autres courts-métrages en compétition étaient : *Alcibíades*, de Breno Nina, Brésil, *El hombre de cartón*, de Michael Labarca, Venezuela, *El hor-*

5 Il a été remarqué dans deux films en 2017 : *120 battements par minute*, de Robín Campillo, et *Au revoir là-haut*, d'Albert Dupontel.

miguero, d'Alán González, Cuba, *Irma*, d'Alejo Schettini et Germán Tejeira, Uruguay, *Negros famosos*, d'Agoŝtina Guala, Argentine, *Postergados*, de Carolina Markowicz, Brésil, et *Riña de gatos*, de Jairo Boisier Olave, Chili.

Le Prix Résidence Lizières, doté par le Centre de Cultures et de Ressources Lizières et le Festival Biarritz Amérique latine, a été attribué à *A dupla natureza da luz*, de Marcia Mansur et Marina Thomé (Brésil).

La soirée de remise des prix s'est achevée par la projection du film *La Fille Alligator (Não devore meu coração !)* de Felipe Bragança (Brésil, France, Pays-Bas).