

Dossier « Nord/sud »

Jessica Hamel-Hakré (dir.)

Pour citer ce numéro :

Hamel-Hakré, Jessica (dir.). 2013. *Postures*, Dossier « Nord/Sud », n°17.
En ligne <<http://revuepostures.com/fr/numeros/nordsud>> (Consulté le xx /
xx / xxxx). D'abord paru dans : Hamel-Hakré, Jessica (dir.). 2013. *Postures*.
Dossier « Nord/Sud », n°17, 148 p.

Pour communiquer avec l'équipe de la revue *Postures* notamment au sujet des droits de
reproduction de cet article : postures.uqam@gmail.com



postures

critique littéraire

Nord/Sud

Numéro 17 - Printemps 2013

postures
Printemps 2013

Postures est la revue des étudiantes et des étudiants en études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Créée en 1996 afin d'offrir un espace de publication scientifique aux travaux étudiants, elle a pour mandat d'en assurer la promotion et la diffusion. Constituant un lieu de réflexion rigoureux et fertile, la revue de critique littéraire *Postures* permet, plus largement, une participation étudiante active à la vie intellectuelle du milieu littéraire. Depuis 2008, *Postures* est affiliée à Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire.

Directrice Jessica Hamel-Akré

Rédactrice en chef Adeline Caute

Équipe de rédaction Christina Brassard
Adeline Caute
Ève Dubois-Bergeron
Jessica Hamel-Akré
Jean-Michel Lapointe
Julien Perrier-Chatrand
Roxane Maiorana
Laurence Pelletier
Marie-Eve Tremblay-Cléroux

Équipe de correction Martin Clavet
Laurence Pelletier
Nathanaël Pono
Sabrina Raymond

Responsable des finances Marie-Eve Tremblay-Cléroux

Responsable de la diffusion Roxane Maiorana
Laurence Pelletier

Graphiste Mireille Laurin-Burgess

Postures, critique littéraire

Université du Québec à Montréal
Département d'études littéraires, local J-4205
Case postale 8888, succursale Centre-ville
Montréal (Québec) CANADA H3C 3P8
ISSN : 1496-7715

Dépôt légal – Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2013
Dépôt légal – Bibliothèque et Archives Canada, 2013

postures
critique littéraire

NORD/SUD

Printemps 2013
Numéro 17

9 | Présentation

Adeline Caute

15 | Avant-propos

Rachel Bouvet

Nord et sud : opposition et contraste

23 | Énonciation du désarroi social à travers la dialectique nord/sud dans l'œuvre romanesque d'Henri Lopes

Médard K. Bouazi

35 | La réunion des polarités nord-sud ou comment s'harmoniser au *Dao* dans le chapitre d'ouverture du *Zhuangzi*

Marion Avarguès

Frontière réelle, frontière fictive

49 | La frontière, condition préalable à la liberté. Fiction de la frontière dans *La Zone du Dehors* d'Alain Damasio

Aurélien Mérard

65 | L'expérience des seuils dans *All the Pretty horses* et *Cities of the Plain* de Cormac McCarthy : réflexions sur le parcours initiatique du personnage de John Grady Cole

Geneviève Dragon

81 | La colère et son double. Représentations obliques de la colère et de la violence dans *Passing* de Nella Larsen

Ariane Gibeau

Écriture de l'espace et espace de l'écriture

**97 | La poétique de l'espace et l'expérience de l'écriture
dans *Les Nourritures terrestres* d'André Gide**

Saadia Yahia Khabou

**111 | La délinquance du parcours
dans *La Fabrique de cérémonies* de Kossi Efoui »**

Maude Cournoyer Gonzalez

Hors dossier

**127 | Analytique du féminin postmoderne :
processus de subjectivation dans
Les Mots pour le dire de Marie Cardinal**

Laurence Pelletier

141 | Notices biobibliographiques

145 | Numéros déjà parus

147 | Bon de commande

Présentation

Nord/Sud. Au premier coup d'œil, la barre oblique qui sépare les deux mots évoque une opposition antithétique. Est au nord ce qui n'est pas au sud, et inversement. Pôles diamétralement opposés, tous deux situent un point, une chose ou un être, sur un territoire. Tantôt absolus, tantôt relatifs selon le contexte, le Nord et le Sud existent alors dans un rapport d'exclusivité mutuelle qui découpe l'espace en deux sans possibilité de réconciliation, dans un rapport fait d'oppositions et de contrastes.

Mais, à y réfléchir, la barre oblique peut aussi désigner le point de jonction qui, certes, sépare les deux lieux mais les rapproche également, sous la forme mythique de la frontière. Réelle ou fictive, celle-ci met les territoires en contact et exprime l'irréductible lien entre les espaces qui ne sont jamais seulement juxtaposés. À ce titre, elle appelle paradoxalement à être traversée, dans un effort de dépassement des bornes arbitrairement imposées et généralement transmises de générations en générations, lequel tend ultimement vers une réunion, un embrassement des choses et des êtres.

Cette double dialectique est fréquemment mise en mots et en images dans les arts. *Leitmotiv* littéraire, la

séparation, la division des lieux, et, partant, des personnes, constitue un thème majeur de la littérature, qui l'accompagne parfois d'un questionnement réflexif, en filigrane, sur ce qu'est l'écriture de l'espace : comment et par quels moyens de forme et de contenu la littérature peut-elle fixer ? délimiter ? Ce questionnement une fois posé, il en appelle un second, largement étudié aux XX^e et XXI^e siècles, sur l'espace de l'écriture et ses enjeux.

Pour son dix-septième numéro, la revue *Postures* a invité les jeunes chercheurs en littérature et en sémiologie à s'interroger sur ce thème, provoquant des réflexions passionnantes autour des notions de territoire et de lieu, de trajectoire, de frontière et de seuil.

La première section du présent numéro s'intéresse à la question des oppositions et des contrastes entre le Nord et le Sud, à la fois dans leur réalité mais aussi dans les fantasmes de l'imaginaire collectif.

Dans son article intitulé « Énonciation du désarroi social à travers la dialectique Nord/Sud dans l'œuvre romanesque d'Henri Lopes », Médard K. Bouazi étudie tout à la fois les dimensions idéologiques, sociologiques et esthétiques de la représentation problématique et contrastée du Nord (identifié à la France) et du Sud (identifié à l'Afrique) grâce à une analyse des modalités narratives mise en œuvre par l'écrivain congolais. Au terme de sa réflexion, l'auteur conclut à l'irréconciliabilité des deux pôles chez Lopes au sein d'une œuvre marquée par l'hégémonie du motif du fragment et l'hétéroclisme du corps social.

La notion d'hétéroclisme est, d'une certaine manière, le point de départ du texte de Marion Avarguès, « La réunion des polarités nord-sud ou comment s'harmoniser au *Dao* dans le chapitre d'ouverture du *Zhuangzi* ». S'intéressant à l'œuvre taoïste et chinoise rédigée au III^e ou IV^e siècle avant notre ère, ce deuxième article porte sur les polarités Nord-Sud qui la structurent et qui se redoublent d'une symbolique des animaux et des éléments complexes, elle-même ancrée dans l'opposition fondamentale entre *ying* et *yang* qui découle du motif du *Dao* (qui signifie « voie », « route » ou encore « vérité »). À l'issue de son analyse, Marion Avarguès pose que l'opposition binaire entre Nord et Sud est ultimement appelée à être dépassée dans le *Dao*, c'est-à-dire l'intégration de tous les êtres au cosmos.

La seconde section de notre numéro explore la notion de frontière, qu'elle soit réelle ou fictive, son sens et son traitement littéraire.

Aurélien Mérard ouvre le bal avec son article intitulé « La frontière, condition préalable à la liberté. Fiction de la frontière dans *La Zone*

du Dehors d'Alain Damasio », dans lequel il interroge la notion de frontière et les rapports de pouvoir, plus spécifiquement la terreur liée à l'abolition de la frontière entre la sphère privée et publique. À la lumière de ce roman anti-utopique, il postule qu'il faut penser les rapports étroits qui unissent technologie et totalitarisme pour comprendre comment *La Zone du Dehors*, par son discours, parvient à mettre en scène la dissolution des frontières dans le sens où elle serait un préalable à l'instauration d'un régime totalitaire, d'un nouvel ordre. Après une analyse qui souligne que les identités deviennent interchangeables et que chacun n'est rien de plus que la fonction qui lui est assignée, il démontre que ce totalitarisme se fonde sur un certain nombre de dispositifs mettant à bas des frontières essentielles à la construction de l'individu.

Il est également question de construction de l'individu, et, plus précisément, de quête identitaire dans le deuxième texte de cette section : « L'expérience des seuils dans *All the Pretty Horses* et *Cities of the Plain* de Cormac McCarthy : réflexions sur le parcours initiatique du personnage de John Grady Cole » par Geneviève Dragon. Analysant la figure maîtresse de John Grady Cole, héros tragique de *The Border Trilogy* de Cormac McCarthy, cet article propose une lecture de l'espace symbolique où se déroulent les aventures du personnage : la frontière américano-mexicaine. À l'appui de la notion consubstantielle de seuil, centrale dans l'imaginaire du roman américain, Geneviève Dragon propose que chez McCarthy, l'axe Est-Ouest a remplacé le traditionnel axe Nord-Sud, avec tout ce qu'il implique en termes de représentations idéologiques contradictoires et problématiques.

Pour refermer ce deuxième volet, Ariane Gibeau propose une réflexion métaphorisée sur le couple de notions Nord/Sud sous le titre « La colère et son double. Représentations obliques de la colère et de la violence dans *Passing* de Nella Larsen ». À travers une lecture du roman qui tente de répondre à certaines questions fondées dans la pensée colonialiste à propos de la dichotomie raciale blanc/noir, l'article pose les questions suivantes : « qu'est-ce qu'être Noir dans une société raciste ? Comment parvenir à l'égalité raciale ? » Mais aussi et surtout : « comment valoriser pour la première fois l'héritage culturel des Africains-Américains, comment faire émerger une identité culturelle noire ? » Il analyse enfin la notion de *passing*, le va-et-vient des femmes de couleurs qui parviennent à passer pour blanches, déjouant les frontières sociales par l'invisibilité de leur négritude, de leur culture et il démontre la souffrance qui découle de la hiérarchie raciale au États-Unis.

La troisième et dernière section du dossier prend un tour plus narratologique en se penchant sur l'écriture de l'espace et son corollaire, l'espace de l'écriture.

Saadia Yahia Khabou signe le premier des deux textes, « La poétique de l'espace et l'expérience de l'écriture dans *Les Nourritures terrestres* d'André Gide », qui s'inscrit dans le cadre d'une réflexion sur les rapports entre espace et écriture, à une époque et dans un contexte de création littéraire où l'espace cesse d'être un simple cadre pour l'intrigue en développement et devient véritablement un enjeu de l'écriture. Dans sa conclusion sur la notion de spatialisation de l'écriture et sur l'idée de dépassement à l'œuvre dans le roman de Gide, l'auteure avance l'idée que l'instabilité de l'espace présente et prolonge l'instabilité du personnage gidien.

Dernier texte du dossier, « La délinquance du parcours dans *La Fabrique de cérémonies* de Kossi Efoui » par Maude Cournoyer Gonzalez s'intéresse à la notion de traversée, qu'elle explore dans un sens à la fois littéral, c'est-à-dire de sa représentation et de ses enjeux au sein du roman, et narratologique, au moyen d'une réflexion sur l'écriture de l'espace dans le roman. Pour Maude Cournoyer Gonzalez, le concept de « passeur » permet de rendre compte de l'éphémère et de l'insaisissabilité appliquée aux choses et aux êtres qui caractérise le texte de Kossi Efoui.

Un article hors-dossier, intitulé « Analytique du féminin postmoderne : processus de subjectivation dans *Les Mots pour le dire* de Marie Cardinal » clôt le texte, dans son texte, Laurence Pelletier explore la manière dont, dans le récit autobiographique de Marie Cardinal, les enjeux du témoignage spécifique à la psychanalyse permet d'interroger le statut du « sujet » réel et fictif. Elle considère que la psychanalyse, qui sous-tend le roman comme cas de figure de l'expérience postmoderne, pose, dans ce contexte, la question de savoir comment le sujet se "postmodernise". Elle propose d'aborder la psychanalyse en trois temps : la forme, le corps et la femme afin de démontrer que la psychanalyse ne libère pas nécessairement le sujet du poids d'un pouvoir oppressant ou d'une sexualité réprimée, mais lui offre l'occasion de se repositionner et de se retravailler à l'intérieur même des modalités de pouvoir dans lequel il est investi.

À travers leurs articles riches et variés, c'est donc toute une enquête tant littéraire que philosophique qui se dessine sous la plume des auteurs de notre numéro. Les œuvres étudiées, issues de quatre continents et dont l'écriture va du IV^e siècle avant notre ère à la toute fin du XX^e siècle, semblent se répondre et se compléter dans la compréhension de

ce en quoi consiste la construction de l'espace et son découpage, réel et fantasmé, nourrissant une réflexion qui va bien au-delà des pages du présent recueil.

La revue *Postures* tient à exprimer toute sa gratitude aux membres des comités de rédaction et de correction, ainsi qu'à ses partenaires financiers qui permettent à *Postures* d'exister. Un grand merci à Figura, le Centre de Recherche sur le texte et l'imaginaire, à l'Association facultaire des étudiants en Arts (AFEA), à l'Association Étudiante du module d'études littéraires (AEmel), à l'Association étudiante des cycles supérieurs en études littéraires (AECSEL) mais aussi aux Services à la Vie Étudiante (SVE) grâce à qui les jeunes chercheurs du Canada et d'ailleurs ont l'occasion de faire connaître et de partager leurs travaux.

Avant-propos

| Nord/Sud : entre boussole et rose des vents

Nord/Sud : deux points cardinaux essentiels pour se repérer dans l'espace, deux hémisphères, l'un gouverné par l'étoile polaire, l'autre par la Croix du Sud, deux directions offertes à la pensée le long d'un axe qui sous-tend l'une des principales lignes de force de l'imaginaire. On peut l'envisager comme une opposition, en termes de richesse et de pauvreté, de géopolitique, de pouvoir. Viennent alors à l'esprit les inégalités frappantes entre les sociétés occidentales et celles du tiers-monde, entre la surconsommation et la malnutrition, entre le confort et la misère, les tensions suscitées par l'assujettissement des peuples du sud aux peuples du nord dont regorge l'histoire de l'humanité, que ce soit par le biais de l'esclavage, de la colonisation, de l'apartheid ou de l'ingérence politique et économique. Jusqu'à maintenant, il est difficile de dépasser ce clivage qui apporte de part et d'autre son lot de souffrances et dont la littérature témoigne à sa

manière. Si la frontière est avant tout dans les esprits, maintenue par des préjugés tenaces, elle sépare le plus souvent de manière tranchée des modes de vie et de penser plutôt que d'offrir l'occasion de traverser des cultures, d'apprécier leur diversité, seul moyen de concevoir la Relation au sens d'Édouard Glissant. La frontière peut en effet devenir un espace mouvant, que l'on peut habiter grâce au parcours, au mouvement géographique, ainsi qu'aux êtres frontaliers eux-mêmes porteurs de cette tension, dont l'identité complexe et plurielle en fait à la fois des victimes de ces déchirements et des médiateurs potentiels.

Mais on peut aussi multiplier les angles d'approche pour explorer plus avant les rapports entre le Nord et le Sud. Jouer avec les majuscules et les minuscules, d'abord, pour se rendre compte que l'écriture de l'espace n'est pas une chose aisée, que la langue française a le don de nous embrouiller avec ses règles compliquées. Il est parfois difficile de départager la direction, qui prend une minuscule, de la région, connue principalement grâce à ses toponymes et odonymes (noms des rues, des voies de communication en général), car dans le domaine de l'orientation spatiale, tout est relatif : pour les Inuits, la vallée du St-Laurent représente le Sud, en dépit de ses régions associées très clairement au nord, comme la Basse-Côte-Nord et la Haute-Côte-Nord ; de la même façon, il y a fort à parier que l'Afrique du Nord évoque des images du sud chez les Européens, habitués à voir la Méditerranée comme une frontière naturelle. D'où vient que certaines parties du monde sont identifiées avec des points cardinaux et d'autres non ? Que dire, par exemple, de ces incongruités géographiques qui font qu'on peut pointer du doigt sur la carte le Moyen-Nord et le Moyen-Orient, alors que le Moyen-Sud ou le Moyen-Occident n'existent pas ? C'est que l'histoire des rapports entre Nord et Sud n'est pas, on le voit, une simple affaire de majuscules.

On peut envisager le nord et le sud comme des pôles d'attraction en se servant de la boussole – tellement utile pour retrouver son chemin dans l'espace – comme guide pour la réflexion. Même si les nouvelles technologies (GPS et autres) ont transformé récemment nos méthodes de repérage, les points cardinaux n'ont pas disparu pour autant, ni la boussole qui, après avoir été inventée par les Chinois et transmise à l'Occident par les Arabes, a longtemps joué un rôle de premier plan dans notre manière de nous orienter aussi bien sur mer que sur terre. Dans l'imaginaire, le nord et le sud se valent dans la mesure où ils exercent tous deux un même pouvoir de fascination, contrairement à l'aiguille aimantée qui indique invariablement la même direction. Seulement, les nombreuses variables qui affectent tout un chacun – le lieu d'origine, le parcours personnel, les rencontres, les auteurs de

prédilection, les paysages d'élection, etc., – déterminent notre aiguille intérieure, la faisant osciller vers la toundra ou vers les tropiques. Peut-être sommes-nous après tout soumis nous aussi à une force d'attraction similaire à celle qui guide la boussole, à une implacable ligne de force inscrite dans l'imaginaire depuis que le nord est nord, depuis que le sud est sud ? Comme si l'asymétrie du corps humain, décelable dans le déséquilibre entre la droite et la gauche, dans le fait que l'un des deux côtés est plus fort que l'autre, se retrouvait aussi dans l'orientation nord-sud, dans la mesure où chacun a une vision unique de son ancrage sur la Terre, une polarisation privilégiée. Tel une ligne de désir, l'axe nord-sud nous entraîne inexorablement vers un ailleurs. Pour certains, il s'agira d'une terre rêvée et fantasmée à partir de clichés relevant d'un exotisme de pacotille, cristallisés dans ces cartes postales où l'azur surplombe des plages paradisiaques ornées de cocotiers ; pour d'autres, l'ailleurs prendra les traits d'une terre d'accueil, un endroit où immigrer et refaire sa vie à l'abri des menaces ou des crises économiques ou politiques, où l'installation s'accompagne en général d'un certain nombre de déceptions en raison des attentes souvent disproportionnées, des clichés et des préjugés ; pour d'autres encore, l'ailleurs représente l'inconnu, un espace que des voyageurs en quête du divers, avides d'un dépaysement autrement plus exigeant, aussi bien pour les sens que pour l'esprit, cherchent à atteindre ; des exotes, au sens de Victor Segalen, polarisés tantôt vers le nord – il suffit de penser aux poèmes et récits de Jean Désy, inspirés de ses expériences dans le Grand Nord, aux poètes-géographes comme Camille Laverdière, fin connaisseur de la Jamésie, ou Jean Morisset, arpenteur du Canada septentrional, ou encore à Kenneth White, en route vers le Labrador, un territoire ayant pris au cours de ses lectures les traits d'un immense espace blanc où la pensée peut se déployer à son aise – tantôt vers le sud – et l'on pense aux écrivains-voyageurs ayant parcouru ces terres où la chaleur atteint son paroxysme, au point de rendre la végétation quasiment inexistante, à savoir les déserts : Isabelle Eberhardt, relatant ses chevauchées dans le Sahara dans « Le Sud oranais », notamment, à l'aide de paysages magnifiques ; J.M.G. Le Clézio et Paul Bowles, pour qui le Sahara est également un territoire d'élection ; ou encore le désert australien, sillonné par les chants des pistes si chers à Bruce Chatwin. Des espaces immenses, où l'on finit par perdre complètement le sens de l'orientation.

D'ailleurs, à bien y penser, s'orienter, c'est chercher l'orient, ainsi que l'étymologie nous le rappelle ; c'est chercher l'ouest autrement dit, pas le nord. Même si l'axe nord-sud a remplacé l'ancienne manière de se repérer dans l'espace, la langue a gardé des traces de ce paradigme initial, basé sur l'observation du soleil, sur la contemplation de l'orient

avec ses aubes aux couleurs irisées et changeantes, et de l'occident où l'horizon s'obscurcit progressivement après le crépuscule jusqu'à la complète noirceur. Quand quelqu'un est désorienté, au point de perdre tous ses repères, on dit qu'il a « perdu le nord », alors qu'il serait plus juste de dire qu'il a « perdu l'orient ». C'est ce qui arrive aux personnages d'Amin Maalouf dans son dernier roman, intitulé justement *Les désorientés*, qui retournent dans leur pays d'origine, le Liban, pour tenter de comprendre et de ressaisir cet « Orient » perdu, quitté au moment de la guerre civile. L'histoire des langues et des peuples montre que le couple nord/sud croise et recroise cet autre couple de points cardinaux, est/ouest, renvoyant à la fameuse division Orient/Occident, ayant suscité un grand nombre d'études.

Pourquoi placer une barre oblique entre ces termes plutôt qu'une barre verticale, ainsi que la convention cartographique nous a accoutumés à la configurer, avec le nord en haut de la carte, et le sud en bas ? L'éditorial explique qu'il s'agit par ce biais de souligner l'existence d'une frontière, de ménager des chemins de traverse entre le Nord et le Sud. On pourrait aussi voir cette barre oblique comme un rappel des lignes de vent, ou lignes de rhumb, ces signes utilisés dans la confection des cartes médiévales appelées *portulans*. En lieu et place des méridiens suivant l'axe nord-sud et des latitudes suivant l'axe est-ouest étaient indiqués les mouvements des vents. Ceux-ci conjuguent parfois le nord et l'est, ou encore le sud et l'ouest, ils vont dans tous les sens. Les souffles balayant la mer Méditerranée ont fourni le cadre initial aux portulans, la navigation sur cette mer intérieure ayant joué un rôle primordial dans l'histoire de la cartographie.

Sur mon bureau traîne depuis quelques semaines un magnifique livre, *L'âge d'or des cartes marines*, dans lequel la Bibliothèque Nationale de France et différents musées présentent quelques-uns des trésors qu'ils ont sortis récemment de leurs salles d'archives pour une exposition. Parmi les figures les plus travaillées sur le plan esthétique se trouvent les roses des vents. Admirablement dessinées et colorées, elles organisent l'ensemble de la carte, puisque les cartographes quadrillaient d'abord la surface vierge à l'aide de ces roses, chinoises à l'origine, qui ajoutent des obliques aux lignes horizontales et verticales, offrant du même coup de multiples voies de navigation pour l'œil, qui se plaît à voguer sur ces lignes imaginaires, censées représenter les huit vents principaux sur la mer Méditerranée : la tramontane qui souffle du nord, le grec, du nord-est, le levant, de l'est, le sirocco, du sud-est, le merides, du sud, le libeccio, du sud-ouest, le ponant, de l'ouest, le mistral, du nord-ouest. Plus tard, les roses des vents seront remplacées par ces figures joufflues que l'on trouve parfois aux quatre coins de la carte, censées

personnifier les différents souffles, dont Zéphir, le vent de l'ouest. Les cartographes commençaient par dresser le canevas, aussi appelé marteloire, avant de dessiner les côtes et d'inscrire les toponymes, qu'ils plaçaient perpendiculairement au tracé du rivage. Et voilà que je me prends à rêver d'un récit qui suivrait les lignes des vents, sur le fil des obliques, à une écriture prenant naissance au creux des roses des vents alors que l'air s'engouffre sous la plume, pour finalement s'étoiler dans toutes les directions.

**NORD ET SUD :
OPPOSITION
ET CONTRASTE**

Énonciation du désarroi social à travers la dialectique nord/sud

| dans l'œuvre romanesque d'Henri Lopes

L'œuvre romanesque de l'auteur congolais Henri Lopes (Grand Prix Littéraire d'Afrique noire en 1972 et en 1990 ; Grand Prix de la Francophonie en 1993) énonce le désarroi des marginalisés suite à la rencontre de l'Afrique et de la France. L'écrivain traduit dans ses textes la décadence des relations Nord/Sud, par la peinture des détresses d'un corps social en situation de colonisation. Dans le présent article, nous démontrerons que le personnage lopesien éprouve, dans sa confrontation au protagoniste européen, des troubles identitaires. À travers l'analyse des liens qu'entretiennent, dans *Le Pleurer-rire*, *Le Chercheur d'Afriques*, *La Nouvelle Romance* et *Le Lys et le flamboyant*, les dimensions idéologique, sociologique et esthétique des textes, nous explorerons les modalités narratives qu'exploite l'auteur pour se faire l'interprète d'un monde déchiré entre un Nord hégémonique (la France) et un Sud dominé (l'Afrique).

Les rapports que le Nord entretient avec le Sud dans les romans de Lopes se fondent sur une volonté affichée d'assujettissement de l'Africain. Les peuples du Sud, objets d'un procès de dépossession (territoriale, culturelle et identitaire), sont représentés comme des peuples vaincus qui tentent de s'affirmer dans une Histoire de laquelle ils sont absents. En mettant en lumière le quotidien des colonisés, de ceux-là même qui n'étaient rien, Lopes leur donne une existence. C'est ainsi que, pour le métis et le colonisé, ces « intouchables », le Nord est un lieu de solitude, d'errance, de déracinement, de perte, où on expérimente l'exclusion, le rejet.

L'analyse de la poétique de Lopes nous aidera à mettre en évidence, d'une part, une organisation textuelle qui, dans la réécriture de la dialectique Nord/Sud, reconfigure la pensée coloniale et dissout la hiérarchie raciale. La production romanesque de Lopes constitue une forme de chronique de l'Africain (particulièrement du métis) néantisé par l'entreprise expansionniste européenne. Des procédés narratifs tels que le morcellement du récit, l'intertextualité et le mélange des langues permettent de rendre compte du malaise qui instaure, dans les textes, de nouveaux territoires d'adversité. Ce qui domine chez Lopes, c'est la figure du métis (surtout biologique) derrière laquelle se cache celle de l'étranger – un métis qui, au lieu d'être le symbole de la rencontre des continents et des races, représente la mise à distance de l'autre, d'un enfermement dans l'espace et dans l'être. D'autre part, l'ostracisme étant dépeint dans la société romanesque lopesienne comme une banalité, nous montrerons que le discours de l'auteur fait de la fabrication des stéréotypes et des préjugés un outil essentiel dans l'énonciation de la domination du Nord sur le Sud.

Morcellement du récit

La structure du roman lopesien est fragmentée, comme si la psychologie bouleversée des personnages du sud, perturbés par l'expérience de la cohabitation avec le colonisateur venu du Nord, avait une incidence sur les modalités d'écriture. Nous avons ainsi des récits marqués par une forte déchronologie. En effet, la linéarité narrative se fissure sous la poussée de récits analeptiques, qui nous font, certes, découvrir les trajectoires tumultueuses des protagonistes africains à travers l'Afrique et l'Europe, mais tendent surtout à dévoiler leur amertume.

Dans les quatre œuvres que nous étudions, la circularité des récits ramène le lecteur dans les souvenirs des personnages et révèle un

épisode de vie troublant. Par exemple, Monsieur Verhaegen, le père belge d'Olga, se souvient du fils qu'il a eu avec une femme congolaise et qu'il n'a pas reconnu. Dans *Le Chercheur d'Afriques*, André, un métis angoissé par son identité fluctuante, revit à travers ses souvenirs d'enfance les déchirements entre les colons français et les Africains. Sa mémoire le replonge dans une époque agitée au cours de laquelle l'Autre prenait le visage de l'ennemi. Il se souvient du jour où, tandis qu'il jouait avec ses camarades africains, sa mère lui lança : « Eux, ce sont des sauvages ! Toi, tu es un fils de Blanc » (Lopes, 1990 : 104). L'écriture de Lopes tranche ainsi avec le récit linéairement homogène des romanciers africains d'expression française de son époque. Par exemple, *Le Pleurer-rire* alterne des digressions historiques, des chroniques politiques véhémentes, des scènes de mœurs et des aventures libidinales qui survivent dans la mémoire des narrateurs et que rapportent plusieurs locuteurs antagonistes (l'un se trouve en exil en France et les autres vivent en Afrique). De plus, dans ce roman, un avertissement au début du texte reproduit un discours démagogique censé fustiger les « forces obscures [impérialistes] qui cherchent à semer la confusion dans chaque recoin [d'Afrique] et à y introduire des idéologies étrangères et dissolvantes ». La convocation d'un tel avertissement contribue à une mise en contexte qui inscrit le récit dans une ère de méfiances doublée de défiance.

L'intertextualité

Chez Lopes, un réseau intertextuel traverse les récits pour refléter les antagonismes nés de la colonisation de l'Afrique par les Européens, pour peindre les rapports Nord/Sud conflictuels. Cette modalité prolonge le travestissement de la forme romanesque classique et fait du récit lopésien un hypertexte sans cesse modifié et refaçonné par les textes qu'il absorbe.

Dans *Le Pleurer-rire*, le héraut du dictateur Bwakamabé, Aziz Sonika, s'en prend, par le truchement des éditoriaux du journal *La Croix du Sud*, à cette France qui s'est mise à dénoncer la politique sanguinaire de l'autocrate. Selon lui, il fallait se « prémunir contre la pourriture [d'un Nord] engagé dans un processus de décadence » (Lopes, 1982 : 61). Le texte reprend aussi un long extrait de *Jacques le fataliste* de Denis Diderot dans lequel le locuteur, un maître d'hôtel, se défend de produire des « récits érotico-pornographiques [qui pourraient] contaminer l'Afrique vierge par l'exportation systématique de mœurs dissolues » (*Ibid.* : 254). C'est dire qu'ici, l'Europe est perçue comme un lieu où naissent les vices, que l'Afrique devrait se garder de copier.

L'écriture lopesienne s'ouvre aussi à la pluralité générique. Plurilinguistique et polyphonique, elle est traversée par plusieurs discours (politique, idéologique, religieux, sensuel) et aussi par divers genres traditionnels tels le conte, les proverbes et les chants. L'œuvre est ainsi parsemée de chroniques historiques rapportant les conflits militaires ou politiques qui ont jalonné l'époque récente et que Lopes juxtapose à des récits anecdotiques, à des interviews. L'Histoire est un prétexte pour porter une critique contre la domination coloniale française ; le romancier congolais se fait prospecteur, examinateur de la mémoire douloureuse, du passé. Ainsi, dans *Le Pleurer-rire*, le dictateur Bwakamabé raconte son expérience dans l'armée française lors de la guerre d'Algérie :

En Algérie, contre les fellaghas, je commandais déjà une compagnie. [...] Le groupe des harkis était particulièrement uni et solide. Quand les fellaghas les attrapaient, s'en encombraient pas. Tchiouf, pas de quartier. Pas de prisonniers. [...] À Khenchela, dans les Aurès, j'ai commencé à faire le tour de la ville. C'était nécessaire, ne serait-ce que pour montrer aux Arabes que les troupes françaises étaient là. [...] J'ai constaté qu'il y avait des fellaghas dans la région. Les soi-disant F.L.N. Des révolutionnaires, des gens qui rêvaient de la libération de leur patrie. (*Ibid.*: 117-118)

Lopes fait ici le procès de la colonisation ; son imaginaire représente un lieu historique (l'Algérie sur la voie de la décolonisation) où est omniprésent le souvenir d'une violence qui a déchiré deux peuples (Algériens et Français), deux espaces (le Nord et le Sud de la Méditerranée). Son texte marque l'opposition du scripteur à une idéologie qui ravalait l'Autre au rang de sujet. Le verbe du narrateur prend un ton sombre pour conférer à la tragédie un relief plus funeste, pour dire la vie agonique (Miron, 1998 : 81) des colonisés du Sud.

La langue d'écriture

Pour exprimer le désarroi social, Lopes souligne la diversité des identités linguistiques dans un environnement colonial marqué par la cohabitation malaisée entre Africains et Français. Par la mobilisation de différentes langues dans les textes, c'est la fixité des appartenances sociales et raciales ainsi qu'un utopique rapprochement Nord/Sud qui sont mis en lumière. En effet, l'usage itératif du lingala (langue congolaise) par le romancier dévoile le rapport complexe que certains protagonistes entretiennent avec la langue française. Lopes fait entendre ainsi une parole nouvelle à travers un « français métissé et créolisé » pour produire un contre-discours capable de porter les récriminations d'une partie de son personnel diégétique. Chez Lopes,

la plupart des énoncés empruntés aux langues africaines (comme le lingala, le kikongo et surtout le français populaire africain) sont des outils qui reflètent ou expriment les tribulations, la stratification et les subordinations dans le corps social. Pour le narrateur intradiégétique Maître d'Hôtel, les « en haut de en haut [c'est-à-dire les puissants, les autorités], il vaut mieux s'en tenir éloigné » (Lopes, 1982 : 30). Quant aux matatas qu'évoque André, la voix narrative de *Le Lys et le flamboyant*, ils désignent en lingala les différends avec le pouvoir colonial. Un peu comme si, derrière ces mots qui se distinguent du français conventionnel, l'auteur cherchait à exprimer simultanément la complexité et la richesse de la société africaine au temps des colonies, un espace qu'il appréhende comme un laboratoire de rencontres et de tensions interculturelles.

Dans la production romanesque lopesienne, le sujet africain est aux prises avec un écartèlement diglossique. Par conséquent, des conflits latents et des enjeux identitaires s'y trouvent mis en lumière, notamment l'assimilation de la langue dominée (le lingala du Congo) par la langue dominante (le français). C'est que entrés, sous la contrainte, en contact avec la langue française alors en position de domination, plusieurs personnages africains des récits sont déchirés entre la langue du colon et celle de leurs ancêtres. Ces personnages seront constamment amenés à faire un choix entre les valeurs, la culture, la langue du colonisateur et leur langue maternelle. Dans *Le Chercheur d'Afriques*, assis à la terrasse d'un restaurant à Bruxelles, André et son cousin Vouragan discutent. C'est André qui raconte :

Une lueur de scandale jaillissait un instant des regards surgelés des passants. Sans transition, nous passions du lingala au français, pour revenir au lingala, voire au kikongo émaillé de français ou, quelquefois, à un kigangoulou rapiécé de lingala. (Lopes, 1990 : 14)

Le romancier se saisit de la langue française et « l'adopte pour la travailler de l'intérieur » (Grutman, 2005 : 61). Ses textes sont traversés par des mots et expressions, par les accents de sa langue d'origine (le lingala), ce qui crée un effet polyphonique avec le français. À travers le français approximatif parlé par des personnages congolais peu lettrés qui côtoie le français standard des colons ou des évolués, l'œuvre de Lopes fait apparaître la relation conflictuelle entre ces langues, l'auteur y rendant ainsi visibles, entre oral et écrit, ou encore entre français conventionnel, lingala et français populaire congolais, les dissensions, la fracture Nord/Sud. La langue d'écriture se charge d'originalité et l'hybridité devient le moyen d'exprimer la rencontre difficile des langues et des cultures. Et comme l'explique Rainier Grutman, « la francophonie [étant] dans une large mesure une réalité postcoloniale,

il ne faut pas s'étonner qu'en tant que système littéraire, elle soit sous-tendue par des contacts linguistiques asymétriques» (*Ibid.* : 61). Lopes s'arrache à l'aliénation du français pour l'enrichir en le déformant et il invente un langage poétique qui mêle les langues tout en soulignant leurs frictions.

On a l'impression que, dans l'imaginaire des personnages du Sud, pèse un sentiment d'infériorité vis-à-vis des colonisateurs venus du Nord. Rien d'étonnant alors si leur discours et leur vocabulaire reflètent le statut de dominé qu'ils ont intériorisé. Dans leur langage, est ainsi mise en relief la détresse qui habite l'âme des colonisés, condamnés à la soumission. Car, comme le dit Pierre Bourdieu, les échanges linguistiques cachent des rapports de pouvoir. Par exemple, dans *Le Lys et le flamboyant*, M'ma Eugénie, une Congolaise, se réjouissait que le Ciel ait donné à sa fille un conjoint, un «beau parti [...] qui n'était pas nègre mais Français» (Lopes, 1997: 196). Dans *Le Pleurer-rire*, le langage populaire désobligeant, le ton désinvolte des répliques et des commentaires des protagonistes, les suppositions hostiles de certaines voix narratives opposées, la récurrence de certains poncifs, contribuent à édifier une rhétorique du duel et de la discorde entre personnages africains et français.

Les romans de Lopes décrivent des situations dans lesquelles le régime colonial a fragmenté le corps social en deux camps distincts : les Européens et ceux qu'on appelle les «indigènes». Et comme le dit Jean-Paul Sartre dans sa préface à *Les damnés de la terre*, «les premiers disposaient du Verbe, les autres l'empruntaient.» (Fanon, 2002 : 17) La puissance coloniale n'aura donc pas de mal à modeler une élite acquise à sa culture en offrant des bourses d'études à de jeunes Africains. Ainsi, dans *Le Chercheur d'Afriques*, André Leclerc quitte, dans la fleur de l'adolescence, le Congo pour rejoindre Paris et Nantes.

La fabrique des stéréotypes et la domination du Nord sur le Sud

La conquête de l'espace africain par les colonisateurs français, à une époque où la notion d'intégration n'alimentait pas les débats, avait pour dessein ultime, nous l'avons dit, la domination. L'œuvre romanesque de Lopes traduit cette réalité par une représentation des tensions raciales, dévoilant l'utopie de toute entreprise de croisement des cultures à cette période. Ce choc interculturel montre l'échec du rapprochement de deux peuples que l'Histoire réunit sous les tropiques, au Sud. C'est pourquoi le Noir est représenté comme un

personnage marginal jeté dans un environnement où sa présence et son humanité sont constamment écrasées, niées. D'où sa mise à l'écart sur ses propres terres :

Avant l'Indépendance, des lignes de démarcation séparaient les principaux quartiers de Brazzaville. Au centre, le Plateau, la Plaine et Mpila, domaines exclusifs des Européens, coïncés, au nord et au sud, par Poto-Poto et Bacongo, deux villages [...], lieux de résidence forcés des indigènes. La nuit tombée, les limites devenaient des frontières entre pays étrangers et [...] tout Noir surpris dans le centre-ville était suspecté de vol ou de projet séditionnaire. (Lopes, 1997 : 37)

De plus,

À Léopoldville [...] vivaient [...] dos à dos, d'un côté la gent européenne, intelligente, travailleuse, compétente, propre, honnête, en un mot civilisée, de l'autre la masse des nègres qu'on traitait [...] de sauvages ou, tout bonnement, de macaques, paresseux, sales et repoussants. (*Ibid.* : 38)

Le stéréotype racial (et dans une moindre mesure, culturel), instrument de marginalisation et de classification, est exhibé unilatéralement. Quel que soit l'espace (Afrique ou Europe), la cause de l'Africain est jugée avant d'avoir été entendue. Son altérité est perçue comme extrême, mystérieuse, pénible à supporter. En examinant les dénominations de l'Autre dans les récits, on peut remarquer que ce dernier est objet et victime de la vision réductrice des Européens : « moricaud » (Lopes, 1990 : 45), « sauvage » (*Ibid.* : 104), « étranger de mauvais sang, chacal, cancrelat, méduse » (*Ibid.* : 242). Bref, dans les rapports Nord/Sud, l'homme du Sud est enfermé dans sa différence par des regards qui déforment son image. Il se confond avec l'être maléfique de qui l'on devrait se méfier. Dans *Le Pleurer-rire*, le dictateur Bwakamabé, reproduisant de bonne foi les clichés et préjugés, salue dans un discours « la France éternelle, patrie de la liberté et des droits de l'homme, qu'elle avait si généreusement exportés sur le continent africain jusqu'alors enfoncé dans la barbarie » (Lopes, 1982 : 263). En clair, l'Autre, c'est-à-dire le colonisé noir, est perçu comme l'image du Mal. Ce dernier ne peut pas échapper à un sévère jugement de valeur, à des représentations collectives réductrices, avec pour conséquence, le déploiement, à son encontre, de plusieurs formes d'agressivité. L'écrivain représente un monde où l'amertume des colonisés s'étale dans un langage qui dit leur anxiété face aux préjugés : « Ici [à Nantes], comme à Chartres et plus qu'à Paris, ils [les Européens de peau blanche] ne peuvent s'empêcher de couler un regard dans ma direction » (Lopes, 1990 : 59), dit André dans *Le Chercheur d'Afriques*.

Lopes met également en scène des personnages métis qui voient dans les regards chargés de haines portés à leur encontre, une forme

d'exclusion silencieuse. Par son profond déchirement intérieur, le métis métaphorise les liens complexes entre deux cultures, deux espaces. Il est méprisé aussi bien en Europe que dans le Sud sur la base d'un seul facteur : la pigmentation. Son désarroi, sa torture d'être l'un et l'autre ou encore l'un ou l'autre, peuvent être compris ici comme le reflet du choc Nord/Sud. Sous prétexte de décrire la situation des métis dans le monde, Lopes s'interroge sur leur exclusion sociale de façon oblique et ironique. Son écriture rompt avec tout discours complaisant sur la condition des marginaux et des minorités ; son langage dit vertement la misère de ceux qui souffrent du regard porté sur leur différence. Dans *Le Chercheur d'Afriques*, André l'Africain s'indigne d'être lourdement observé dans les rues de Paris : « Depuis mon arrivée à Paris, j'avais perdu l'habitude d'être ainsi, sinon désigné, du moins dévisagé. [...] J'ai réappris à avaler ma susceptibilité [...]. J'insulte les regards grossiers braqués sur ma peau. » (*Ibid.* : 46)

L'œuvre d'Henri Lopes est donc la fabulation de la situation douloureuse du métis en qui le Nord et le Sud se retrouvent et se repoussent simultanément. Il suffit d'observer les énoncés par lesquels il est décrit et qui l'inscrivent dans un entre-deux marquant sa marginalisation dans la société africaine : « Cafés-au-lait, Blancs-manioc, bâtards, enfants de pères inconnus, nègres blancs, demis-demis, chauves-souris, chicorées améliorées, enfants de putains » (Lopes, 1997 : 200) ; tout un discours brodé d'expressions dévalorisantes qui incorpore dans le récit le champ lexical de l'infériorité du sujet métis. Ce dernier, submergé par l'obsession de son mal-être, en vient à s'auto-dévaluer, de sorte que des personnages féminins métisses (Tantine Honorine, Kolélé) peuvent affirmer que « le salut des métisses [africaines] résid[e] dans leur évolution vers des comportements européens » (*Ibid.* : 116) et qu'il faut se garder d'épouser des Noirs « parce qu'il [faut] progresser et tourner le dos au monde indigène » (*Ibid.* : 29).

Le roman lopésien met en scène des sujets métis qui s'inventent parfois une image dépouillée de tout lien avec d'éventuelles racines africaines en usant d'un lexique péjoratif. Ses récits disent ainsi le malaise de personnages africains confrontés à la difficulté de se fixer et de vivre au Nord. Aussi, Kolélé et André changent-ils plusieurs fois d'identité et de pays, en quête d'eux-mêmes et d'un milieu de vie accommodant. Ce dernier connaîtra en France « le malaise de se sentir un fruit dépareillé » (*Ibid.* : 134).

Conclusion

Le monde raconté par Lopes est une mosaïque fragmentée, une composition hétéroclite où le Nord et le Sud ne parviennent pas à se concilier. Le texte lopésien se fait l'écho d'une conversation impossible

entre ces deux sociétés qui se rencontrent sans fusionner. Et même si Lopes prend la figure de héraut du métissage, ses récits décrivent un héros déchu qui fait l'expérience intime de la marginalité : le métis africain qui, au Nord comme au Sud, se voit poussé aux limites de l'altérité. Il devient alors l'allégorie de la discorde.

L'œuvre romanesque lopesienne se construit à travers une poétique qui exprime l'inquiétude, la contrariété, l'isolement, la résignation, la révolte et la marginalité. C'est pourquoi on peut affirmer qu'elle pense le monde comme « chaos [d'une] réalité » (Mudimbe-Boyi, 2011 : 121) sociale dans laquelle le sujet africain fait l'expérience de son aliénation face à un Nord oppressant. Le parcours du colonisé mène progressivement de la lumière de l'espérance à l'obscurité du désenchantement, mais on veut se rappeler, avec Jean-Paul Sartre, que « la vie humaine commence de l'autre côté du désespoir » (Sartre, 1947 : 236). Le tragique de l'opposition Nord/Sud dans le roman lopesien ne suggère-t-il pas implicitement un avenir chargé de promesses, au-delà de la nuit, par-delà les discordes ?

BIBLIOGRAPHIE

- BISANSWA, Justin. 2004. « Pragmatique de la rumeur dans *Le Cavalier et son ombre* de Boubacar Boris Diop ». *Protée*, vol. 32, n° 3 (Hiver), p. 77-86.
- _____. 2009. *Roman africain contemporain. Fictions sur la fiction de la modernité et du réalisme*. Paris : Honoré Champion, 221 p.
- DABLA, Séwanou. 1991. « Les nouvelles écritures africaines. Romanciers de la seconde génération », *Études littéraires*, vol. 24, n° 2, p. 127-130.
- FOURNIER, Martine, 2012. « À propos de la domination masculine », *Sciences Humaines*, Hors série spécial n°. 15, p. 50-53.
- GBANOU, Sélom Komlan. 2004. « Le fragmentaire dans le roman francophone africain », *Les formes transculturelles du roman francophone*, *Tangence*, vol. 75 (été), p. 83-105.
- _____. 2006. « La traversée des signes : roman africain et renouvellement du discours », dans *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 37, n°. 1, p. 39-66.
- GENETTE, Gérard. 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Seuil, 467 p.
- KRISTEVA, Julia. 1978. *Sémiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Paris : Seuil, coll. Points, 318 p.
- KUNDERA, Milan. 1986. *L'art du roman*. Paris : Gallimard, 199 p.
- LOPES, Henri. 1976. *La Nouvelle Romance*. Yaoundé : Éditions CLÉ, 194 p.
- _____. 1982. *Le Pleurer-rire*. Paris : Présence africaine, 315 p.
- _____. 1990. *Le Chercheur d'Afriques*. Paris : Seuil, 302 p.
- _____. 1992. *Sur l'autre rive*. Paris : Seuil, 235 p.
- _____. 1997. *Le Lys et le flamboyant*. Paris : Seuil, 431 p.
- _____. 2003. *Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois*. Paris : Gallimard, 112 p.
- MUDIMBE-BOYI, Elisabeth. 2011. « Henri Lopes : comment écrire cette (h)Histoire », dans Justin Bisanswa et Kavwahirehi Kasereka [dir], *Dire le social dans le roman africain francophone contemporain*, Paris : Honoré Champion, 601 p., p. 111-127.
- SARTRE, Jean-Paul. 1947. *Les Mouches*. Paris : Gallimard, 316 p.

La réunion des polarités nord-sud ou comment s'harmoniser au *Dao*

| dans le chapitre d'ouverture du *Zhuangzi*

La présence des polarités nord-sud tisse le fil directeur du chapitre d'ouverture du *Zhuangzi* intitulé « Flottaison sans bornes ». Le *Zhuangzi* constitue une œuvre taoïste et chinoise qui, à l'instar de *l'Iliade* et *l'Odyssee*, demeure mystérieux quant à son ou ses auteurs véritables. Les spécialistes s'accordent toutefois pour la dater du III^{ème} ou IV^{ème} siècle avant notre ère. Si les polarités nord-sud bordent le sentier de son chapitre d'ouverture elles le structurent, même, l'encadrent du tout au tout, c'est parce que celui-ci s'ouvre au nord, dans de profonds abysses où vit le poisson *Kun* (鯤), et se déploie vers le sud, dans le bleu du ciel où file l'oiseau *Peng* (鵬). Or, cette présence dévoile, dans une perspective taoïste, une métaphore de taille. Car le nord, qui se situe au cœur des flots, est à connecter à l'élément eau qui lui-même découle du souffle *yin* (陰). Quant au sud, en ce qu'il s'atteint par le ciel, est à relier au souffle *yang* (陽). En ce sens,

nous pourrions dire que si le poisson métaphorise l'extrême du *yin*, l'oiseau métaphorise l'extrême du *yang*. Par ailleurs, et dans l'optique de clarifier l'origine des souffles *yin* et *yang*, il s'agit de préciser que tous deux sont nés du *Dao* (道), le souffle unique et primordial. Ce caractère demeure quasiment impossible à traduire. D'aucuns l'ont toutefois tenté, et la plupart de ces derniers se sont entendus sur les acceptions « Voie », « route », « chemin », « vérité » ou « réalité ultime ». Pourtant, le *Dao* est sans nom. Ce qu'il désigne, c'est le vide. Le vide qui, de l'intérieur, engendre, unifie et métamorphose le monde. En cela, nous pourrions le décrire comme un principe immanent à la fois générateur, unificateur et transformateur du monde. Le *Dao* constitue en ce sens le *qi* (氣) qui catalyse, dynamise et met en branle la totalité des choses. Et ce *qi*, justement, signifie le « souffle », à savoir le dynamisme interne du monde, dont la diversité révèle deux aspects : le *yin* et le *yang*, qui alternent selon un rythme de mouvement et de repos. Il est ainsi à la fois la source de toutes choses et ce qui rend possible leur interconnexion. Nous en arrivons ainsi à deux prémisses essentielles de la philosophie du *Zhuangzi* : le vide comme principe moteur d'un monde spontané et l'origine essentiellement unique de tous les êtres. En d'autres termes, le *Dao* n'est pas ce qui cause, mais le vide qui permet la spontanéité des choses. Il constitue, dès lors, la condition de possibilité du dynamisme chaotique du cosmos. Comme l'écrit en effet Isabelle Robinet dans *Comprendre le Tao*, toutes choses convergent en lui sans qu'il s'en fasse le maître. « Plus qu'une entité métaphysique, soutient-elle, le Tao est une présence mystique. » (Robinet, 2002, p. 31) Le *Dao*, en ce sens, est bel et bien à l'origine des souffles *yin* et *yang*. Ce que nous allons, dès lors, tâcher de démontrer, se situe dans la compréhension de l'usage des polarités nord-sud dans le chapitre d'ouverture du *Zhuangzi* : en quoi ces dernières érigent-elles un pont reliant le multiple à l'unique, qu'il s'agit de franchir jusqu'au bout, jusqu'au cœur du chaos primitif et indifférencié ? Nous tenterons ainsi de comprendre en quoi les polarités nord-sud métaphorisent la voie à investir pour s'harmoniser au *Dao*, soit au principe immanent à la fois générateur, unificateur et transformateur du monde.

Dans un premier temps, nous analyserons ces polarités au travers de la métaphore du poisson-oiseau, puis le *Dao* qui les gouverne. Nous nous questionnerons ensuite sur le comment et le pourquoi de l'expérience du *Dao*.

Analyse des polarités nord-sud à travers la métaphore du poisson-oiseau

Voici les premières lignes du chapitre d'ouverture du *Zhuangzi* :

Il existait, au fin fond des abysses du nord, un poisson du nom de Kun. Sa taille, gigantesque, s'allongeait sur un nombre incalculable de lieues. Le poisson Kun se métamorphosa en un oiseau du nom de Peng. Le dos de Peng était immense : il s'étalait sur des milliers et des milliers de lieues. Peng fusait, tel un éclat de foudre, déployant des ailes comparables aux nuages suspendus à l'azur. Parce que la mer éclatait en rouleaux, il vira à toute allure vers les abysses du sud : l'étang du ciel

Une fois ces quelques lignes parcourues, il devient indubitable que le *Zhuangzi* associe le nord au poisson, le sud à l'oiseau, le nord à l'obscurité et le sud au ciel, et puis le nord comme le sud à l'eau. Nous allons mettre en lumière les relations entre ces associations et les souffles du *yin* et du *yang*.

Du nord au *yin* et du sud au *yang*, via l'image du poisson dans les abysses et de l'oiseau dans le ciel

Si les axes nord-sud constituent la double polarité de l'espace, les souffles du *yin* et du *yang* constituent quant à eux la double polarité du *Dao*. Ils forment tous deux un binarisme qui, bien loin de s'édifier en seule antithèse, revêt une profonde complétude. Le *yin* manifeste – entre autres – le féminin, l'obscurité, l'accueil, la terre et la mort ; le *yang*, le masculin, la lumière, le don, le ciel et la vie. Or, comme le soutiennent Claude Larre et Elisabeth Rochat de la Vallée dans *Zhuangzi – la conduite de la vie, Le Vol inutile*, l'axe nord métaphorise l'origine, là où s'ancre toute vie. Ce faisant, il est, indéniablement, à connecter au *yin*. En quel sens, précisément ? Tout bonnement parce qu'il y a un entremêlement inextricable entre la féminité propre au *yin* et l'origine propre au nord. Toutes deux ont en effet en partage un champ bien précis : celui de la maternité. En effet, l'être, avant de venir au monde, avant d'exister *pour de bon*, croît à son rythme dans la poche utérine obscure et emplie de liquide amniotique – ce qui, en outre, fait écho à la fosse obscure et pleine d'eau dans laquelle se meut le poisson. Le caractère *Kun* (鯪), le nom du poisson, est également à relier à la maternité, et donc, au *yin*, en ce qu'il signifie l'origine, la ponte des œufs et l'engendrement ; et puis, également, le chaos primitif et indifférencié. Ainsi, le tout début du chapitre semble nous orienter vers une métaphore du *yin*, le nom du poisson comme le nord – or le poisson surgit justement du nord – mettant en scène sa danse, et

par elle, celle de l'origine de la vie. Le nom de l'oiseau, *Peng* (鵬), est, de manière analogue, à relier au *yang* en ce qu'il désigne le phénix « mâle », et, par extension, le déploiement de la vie et la renaissance sans fin – le phénix renaissant de ses cendres. Or, il y a une parenté certaine entre la masculinité du *yang* et celle du phénix, de la même façon qu'entre la vie propre au premier et le principe de renaissance propre au second. Et puis, enfin, l'oiseau vole dans le ciel, ciel que le *yang* manifeste. Et le ciel, dans ce chapitre, mène droit au sud : au plein épanouissement de la vie dans toutes ses métamorphoses.

De la condition de possibilité du *yin* et du *yang* : le *Dao* ou ce qui engendre le cosmos

Mais qu'est-ce qui gouverne ces deux souffles antithétiques ? C'est, comme nous l'avons précisé dès l'introduction, le *Dao* ou ce que nous avons choisi de traduire par le principe immanent d'engendrement, d'unification et de transformation du cosmos. Le *Dao* ne constitue pas une substance, mais un vide permettant la ronde des transformations. Jean Levi, dans *Le petit monde du Tchouang-tseu*, confirme cette vacuité du *Dao* :

Le Tao n'est cause agissante qu'en étant un négatif – ou plutôt *le* négatif. Il est le négatif en ce sens que, dépourvu de tout attribut, même celui d'être, d'exister, il est pur inconditionné, pure évanescence et se trouve de ce fait l'inverse de tout existant. Le Tao ne peut être matrice de tout ce s'il n'est rien. (Levi, 2010, p. 70)

Nous adhérons à la description que fait Levi du *Dao* en ce que pour le *Zhuangzi*, seul le vide, ou ce qui n'est pas conditionné, l'inconditionné, donc, peut créer de l'être. Seul le vide peut se faire moteur de l'action et ainsi principe de toute existence. Autrement dit, ne peut être féconde que l'absolue négativité. Le *Dao*, ou le point fixe autour duquel tourne la ronde des métamorphoses, est la seule constance dans un monde où règne le changement. Il est ce qui relie, ce qui met les choses en relations. En ce sens, même s'il ne se situe pas hors du monde, mais en son sein, il n'appartient pas au divers des choses. C'est, bien plutôt, la mère du cosmos. Dans le chapitre d'ouverture, c'est l'eau, via les abysses du nord et l'étang du ciel, qui métaphorise ce vide omniprésent. Car l'eau est à la fois la condition de possibilité de vie et ce qui fait communiquer entre elles toutes les parties du tout. Elle est, comme le *Dao*, le principe immanent d'engendrement des choses – hommes compris – et ce qui les relie entre elles. L'eau permet ainsi d'exprimer la fonction – si l'on peut dire – première et maternelle du *Dao* : celle d'engendrer, de donner la vie. En effet, comme la mère, l'eau est la subsistance première de tous les vivants. Cette métaphorisation du

don de vie est confirmée par Gaston Bachelard dans son étude sur l'imaginaire de l'eau, *L'eau et les rêves*, où il affirme que l'eau constitue un élément plus féminin que le feu, que dans cette optique elle ouvre sur l'imaginaire de l'abondance, sur ce qui donne à la vie un essor inépuisable, et donc sur le principe de renaissance. Lorsqu'elle court, l'eau se fait aussi communication. Car si la mère porte l'embryon en son sein, tout en le portant elle ne cesse de communiquer avec lui. Et c'est de cette communication, qui est d'abord tactile, et sensorielle par extension, que l'image de l'eau jaillit pour métaphoriser la mère paysage. Bachelard affirme en effet que l'amour maternel – nous préférons parler ici d'*affect* maternel – constitue le premier principe actif de projection des images. En d'autres termes, cet affect engendre une force imaginative inépuisable qui ne cesse de réancrer l'imaginant dans une perspective maternelle. Comme le souligne d'ailleurs Bachelard : « C'est dans la chair, dans les organes que prennent naissance les images matérielles premières qui sont dynamiques, actives et liées à des volontés simples. » (Bachelard, 2009, p. 16) Dans cette optique, l'image de l'eau ne fait que figurer la mère, encore et encore et sous toutes ses formes ; elle illustre un retour aux origines qui équivaut à un saut dans la simplicité du toucher.

Le *Dao* ou ce qui métamorphose le cosmos

Mais cette incessante mobilité de l'eau, en plus de métaphoriser le principe de vie, métaphorise encore et surtout le principe de métamorphose – et d'ailleurs, l'engendrement de la vie est en soi une forme de métamorphose. C'est ce que nous pourrions désigner tout bonnement sous le terme de transformation :

[Le poisson et l'oiseau] marquent, aux deux extrémités de la chaîne des êtres animés, la transformation universelle. Elle parcourt tous les êtres et les fait venir les uns des autres, passer les uns dans les autres (...) L'abîme du Sud fait écho à l'abîme du Nord ; il lui répond comme un pôle opposé et complémentaire ; entre eux deux se jouent tous les mouvements de la vie, du *yin/yang*, du repos au renouveau, par transformations». (Larre et Rochat de la Vallée, 1994, p. 18-20)

Tout ce qui naît pénètre le cycle des métamorphoses, et d'ailleurs, même la mort en fait partie intégrante. Le poisson se transforme ainsi en oiseau et se transformera encore, dans un mouvement à l'infini. Car l'eau, et au travers d'elle le *Dao*, est la condition de possibilité de transformation des choses – de leur paysage extérieur ou intérieur. De plus, l'eau, dans cette métaphorisation du principe de métamorphose, demeure toujours dans le champ de la maternité, car si l'homme réside dans le tout en métamorphoses, c'est bel et bien la femme, par sa

maternité, qui engendre ces métamorphoses. De cette façon, l'image de l'eau ne cesse plus de représenter la mère, la mère et son pouvoir de donner la vie, mais encore et surtout la mobilité transformationnelle de ce qu'elle crée. Le *Zhuangzi*, pour exprimer ce second pouvoir, qui ne fait d'ailleurs que compléter le premier, invoque l'image du ballet des transformations. L'eau serait dès lors comme un pas de danse nourricier et en constant renouvellement. Le poisson métaphorise ainsi ce qui transforme, l'oiseau ce qui est transformé, et tous deux s'harmonisent au *Dao* via une connexion aux fonctions d'engendrement d'une part et de transformation des choses d'autre part. En d'autres termes, si le poisson-oiseau, les axes nord-sud, métaphorisent le couple *yin-yang*, ils incarnent la totalité des choses en métamorphose. Ce principe de métamorphose s'applique notamment sur le moi, et c'est en cela que selon le *Zhuangzi*, le moi un et unique n'est pas atteignable, mais réside dans une fiction construite par le langage rationnel. Il n'y a en fait pas de moi, car la personne humaine se décompose en une pluralité de forces en métamorphoses. Le seul agent en moi, ou tout du moins dans mon corps, c'est le *Dao*. Le corps n'est alors, comme l'écrit Romain Graziani, que l'habitable charnel, le *logis du jour* d'une force de vie qui échappe tout autant à la causalité qu'à l'identité qui sont toutes deux des inventions de la raison. Dans cette optique, l'on ne peut retrouver la Mère-*Dao* qu'en passant par la mise à bas du moi fictif et en s'élançant hors de soi, dans une métamorphose dont l'extension épouse les dimensions de l'univers tout entier. Néanmoins, pour que cette métamorphose n'aboutisse pas à l'échec de l'angoisse de perdre son moi, elle exige la brisure entière des carcans du langage et de ses fantasmes – et en particulier du fantasme d'une identité qui demeure à travers le changement.

L'expérience du *Dao* : du comment au pourquoi de cette quête

Nous aboutissons au décryptage de la métaphore du poisson-oiseau comme l'expression du terrassement du sujet. Car ni le poisson, qui engendre le monde sans avoir lui-même de forme définie, ni l'oiseau, qui n'a pas de « je » mais incarne le chaos des métamorphoses par la libre nécessité de son mouvement, ne sont dotés d'individualités. C'est, bien au contraire, parce qu'ils en sont dépouillés, qu'ils sont capables de s'harmoniser au divers du cosmos. Mais comment, dès lors, parvenir, comme le poisson-oiseau, à faire cette expérience de mise à bas de l'ego et de mise à l'unisson entre soi et le *Dao*?

Une expérience purement intérieure

L'expérience en question s'avère essentiellement intérieure. Elle procède en effet par une remontée à contre-courant en soi, du multiple à l'unique, et ce jusqu'au plongeon dans le chaos primitif et indifférencié. Ce chaos incarne l'unité et la spontanéité parfaites. Si cette expérience est intérieure, donc, c'est parce le *Dao* est immanent à toute chose et que même s'il conditionne les mouvements extérieurs, nous ne pouvons le trouver qu'à l'intérieur de nous-mêmes. C'est notre nature innée, ce qui nous meut, nous fait vivre et mourir. C'est ainsi de l'intérieur que survient, non pas l'explication puisqu'il n'y a pas de cause, mais la compréhension que toutes les parties du monde sont interconnectées par ce principe immanent d'engendrement, d'unification et de transformation. Cette compréhension ne peut être atteinte que par une expérience directe et intérieure du *Dao*, le pivot (*chou*) central de force autour duquel tout bouge et virevolte dans une danse endiablée. Ce pivot est également vide de toutes déterminations propres, mais il gouverne au dynamisme universel du cosmos. L'expérience intérieure de retrouvailles avec le *Dao* ouvre ainsi sur une expérience de l'universel. Il y a en fait prise de conscience de la similarité entre l'incessante métamorphose de la conscience et la tout aussi incessante transformation de la mobilité phénoménale. Le cosmos, dès lors, est, au-dedans comme au-dehors, une ronde de phénomènes impermanents. À ce titre, d'ailleurs, nous pourrions noter l'extrême proximité entre la philosophie taoïste et la philosophie bouddhiste, et en particulier avec la méditation *Vipassanā* – ce qui signifie, en pâli, voir les choses telles qu'elles sont réellement –, qui a été découverte par Bouddha. Cette méditation consiste à observer les sensations du corps de façon objective et dans une totale équanimité afin de mettre à jour leur impermanence (*anicca*). Cette méthode de pure observation de l'intériorité finit par terrasser l'ego et avec lui une grande part des souffrances inhérentes à l'existence (*dukkha*).

La nécessité du changement de régime d'activité

Cette expérience intérieure, en outre, implique ce que Jean-François Billeter appelle un changement de régime d'activité. En effet, parce que la subjectivité doit se taire et qu'il y a dès lors une véritable abolition de l'opposition entre sujet et objet, l'on rompt de façon brutale avec la représentation du sujet qui domine dans la tradition occidentale, soit une instance autonome et active et dont l'activité peut parfois se retourner en passivité. À l'époque moderne, elle devient le sujet face à l'objet. Cette vision a été véhiculée par la pensée de Descartes,

notamment, mais également par celles de Kant et de Hegel. Et même si l'époque contemporaine tente de représenter le caractère éclaté du sujet, nous ne sortons pas pour autant de cette distinction entre le sujet et l'objet. Or, dans le *Zhuangzi*, nous avons affaire à une conception tout autre. Il n'y a pas de sujet en tant que tel, et d'ailleurs, c'est ce que ne cesse de signifier la métaphore du poisson-oiseau. Tout ce qu'il y a, c'est un va et vient entre le vide et les choses, entre les divers sensations qui ne font que passer, sans jamais durer, dans une constellation de mouvements chaotiques. Pour parvenir à détruire la fiction de l'ego et à cerner, ou plutôt comprendre, cette substitution du chaos à l'ego, il s'agit de changer, via l'expérience intérieure, de régime d'activité. Celui qui vit son ego comme une fiction et qui perçoit les fluctuations du courant de sensations passe du régime de l'homme (*ren*, 人) à celui du ciel (*tian*, 天), autrement dit de celui de la raison et de l'intentionnel à celui du spontané.

L'activité intentionnelle et consciente, spécifiquement humaine, est source d'erreur, d'échec, d'épuisement et de mort. L'activité entière, nécessaire et spontanée, dite céleste, qu'elle soit le fait d'un animal ou d'un homme supérieurement exercé, est au contraire source d'efficacité, de vie et de renouvellement. (Billeter, 2002, p. 52)

Une fois libéré de l'intentionnel, la conscience peut évoluer librement et se permettre d'assister en spectatrice à l'activité du corps, que ce dernier soit ou non en repos. L'on se rapproche alors toujours davantage de la vision bouddhiste d'observation des sensations du corps sans émettre le moindre jugement ni la moindre réaction. Voilà pourquoi ce régime d'activité est caractérisé, en chinois, par le caractère *yeou*, qui signifie : attitude dégagée de la conscience spectatrice. Mais qu'est-ce que le corps, pour un taoïste ? Et s'agit-il de le dissoudre du tout au tout ? Le corps, pour le *Zhuangzi*, constitue un monde sans limites où la conscience tantôt disparaît, tantôt réapparaît ; c'est une plateforme de conscience et de sensations où rien ne perdure, mais où tout fluctue, où tout se transforme continûment. Si le corps est trop plein de raison, de morale ou d'ego, il s'agit de s'en dévêtir jusqu'à la pleine nudité. Car pour accueillir, ou plutôt parvenir à faire l'expérience du *Dao* en soi, le corps doit se faire vallée – une vallée vide, car emplie du *Dao*, qui est le vide par excellence, ce qui permet à la ronde des transformations de tourner. Et le corps, de la même manière, devient le pivot cosmique, le vide absolu qui rend possible la ronde des sensations et de la conscience.

L'épanouissement d'une double liberté

À ce stade, nous pourrions nous questionner sur le pourquoi de cette quête de réunion avec le *Dao*. Que cela apporte-t-il de déconstruire l'ego

et de faire le vide en soi ? Ce qui s'avère majeur, dans cette harmonisation avec le souffle cosmique, est l'atteinte d'une double liberté. Avant toute chose, il s'agit de préciser qu'à l'instar de Spinoza, le *Zhuangzi* considère que n'est libre que celui qui comprend la place qu'il occupe dans la chaîne quasi-infinie du cosmos. N'est libre, dès lors, que celui qui s'adapte au cours des choses, que celui qui parvient à chevaucher le *Dao*. Le poisson-oiseau illustre ce chevauchement en épousant la double polarité du *Dao*. Le poisson chevauche le *yin*, l'oiseau le *yang*, et c'est l'harmonie la plus complète que cette double figure métaphorise. En ce sens, tout acte libre se situe dans le régime, non pas de l'homme, mais du ciel, car il englobe la totalité des choses. En revanche, là où le *Zhuangzi* se distingue de Spinoza, c'est que le cosmos n'a pas de cause, ce qui implique la non détermination de l'homme. Ce dernier intègre toutefois la totalité et y participe, non pas de façon contrainte, mais spontanément, et ce qu'il en ait ou non conscience. La liberté de celui que le *Zhuangzi* nomme l'homme authentique, et qui est celui qui a su se débarrasser et de son ego et de son intentionnalité, s'épanouit dans deux voies distinctes. La première est celle de l'expérience mystique, autrement dit de la dissolution de l'ego dans l'harmonisation avec ce qui unifie le tout, soit au *Dao*. Ce faisant, l'homme authentique se connecte à la totalité des choses et devient capable d'être chaque partie du tout, ou toutes en même temps. Il acquiert un pouvoir de taille, qui est de se baigner dans le cours du *Dao* et d'en avoir conscience, donc de pouvoir surfer sur ses vagues au lieu de les ignorer et de se faire submerger. La seconde voie est politique. Cette dernière a été supputée par Russel D. Legge dans son article "Chuang Tzu and the Free Man". Ce qu'il remet en question, c'est l'indifférence politique du *Zhuangzi*. Car pour Russel, la voie de la mystique ne se réaliserait pas forcément au détriment de celle de la politique. L'auteur du *Zhuangzi* serait encore et surtout un théoricien politicien qui développerait une vision de la vie pouvant mener à la liberté et au bonheur universel. Il semble en effet tout à fait logique de considérer que l'harmonie entre l'homme et le vivant implique aussi l'harmonie entre l'homme et l'homme. Cette vision, plus précisément, révélerait de fortes affinités avec l'anarchisme, soit un ensemble de théories et de pratiques fondées sur la négation de toute autorité et de toute contrainte dans l'organisation sociale au sein de laquelle les individus coopèrent librement, et *spontanément*, dans une dynamique d'autogestion.

En définitive, les axes nord-sud délivrent une interconnexion avec les souffles antithétiques du *yin* et du *yang*, qui eux-mêmes expriment la double polarité du *Dao*, le principe immanent du cosmos qui à la fois l'engendre, l'unifie et le transforme. Il s'agit, dès lors, de remonter du

multiple, soit ce qui danse au rythme du *yin* et du *yang*, jusqu'à l'Un, soit au *Dao* ou au centre vide, par le biais d'une expérience intérieure qui opère un processus de dénudement pour mettre à bas tout superflu et qui va de pair avec une liberté croissante selon la définition qu'en fait Spinoza : « Est dite libre la chose qui existe par la seule nécessité de sa nature et se détermine par elle-même à agir. » (*Ethique I*) Nous pouvons ainsi conclure que l'usage des polarités nord-sud permet au *Zhuangzi* de désigner la voie à investir pour expérimenter le champ de la mystique, soit une expérience de dissolution de l'ego et d'une extrême liberté. La métaphore de réunion du nord et du sud nous guide sur le sentier qui mène, du multiple à l'unique, jusqu'à la totale immersion dans le *Dao*, et par lui, à l'origine du cosmos qu'on a ici désigné sous le terme de chaos primitif et indifférencié. Ce chaos, en outre, ne se situe pas seulement dans l'origine cosmique, mais encore et surtout dans le flux du cosmos lui-même. C'est ce qui forme sa dynamique interne, et c'est le *Dao*, par le vide qu'il incarne, qui lui sert de véhicule. Trouver le *Dao* en soi et s'y unir revient de ce fait à prendre conscience et à faire l'expérience de l'interconnexion des êtres intégrés au cosmos. C'est, en ce sens, une expérience tout autant cathartique qu'extatique, une épuration intérieure qui ouvre sur une harmonisation du soi libéré de l'ego avec tout ce qui existe. Pour décrire une telle expérience, nul besoin d'avoir recours au vocabulaire de la métaphysique, car dans le *Zhuangzi*, le *Dao* ne se situe pas au-delà du monde, mais bel et bien en son sein. Foule de poètes, dont Henri Michaux, ont tenté, par les mots, de décrire cette expérience :

Domaine du calme. J'y étais alors. / Vraiment. / Non pas en passant, mais comme si à la manière d'une partie d'assemblage, j'avais été enclenché dedans. / Accru, nouveau, total. / Calme du fondamental. / Retour à la base. / L'Inutile enfin dissipé. (...) Comment ressusciter cet état, comment et sans adjuvant retrouver creusée la tranchée extraordinaire ? / Combien l'ont désiré, recherché. / Mais la volonté même qui s'y exerce barrera souvent le chemin de cela qui, libéré une fois par une substance spéciale, arriva si puissamment, si soudainement, comme une grâce... dans une merveilleuse sustentation vibratoire. (Michaux, 1991, p.117-119)

Bibliographie

ALLAN, Sarah. 1997. *The Way of Water and Sprouts of Virtue*. Albany : University of New-York.

BACHELARD, Gaston. 1969. *La poétique de l'espace*. Vendôme : Presses Universitaires de France.

_____. 2009. *L'eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*. Espagne : Librairie José Conti.

BILLETTER, Jean-François. 2002. *Leçons sur Tchouang-tseu*. Paris : Éditions allia.

GIRARDOT, N.J. 1978. "Chaotic "order" (hun-tun) and benevolent "disorder" (luan)". *Philosophy East and West*, vol. 28, n° 3, p. 299-321.

GRAZIANI, Romain. 2006. *Fictions philosophiques du Tchouang-tseu*. Mayenne : Gallimard.

KARYN, Lynne Lai. 2006. "Philosophy and Philosophical Reasoning in the *Zhuangzi* : dealing with Plurality", *Journal of Chinese Philosophy*, vol. 33, n° 3, p. 365-374.

KIA-HWAY, Lou (trad.). 1969. *Tchouang-tseu - Œuvre complète*. Paris : Gallimard.

LAROCQUE, Nathalie. 1993. *Transformation intérieure chez Zhuangzi : esquisse pour une définition de l'homme parfait comme agent complice de la nature*. Montréal : Université de Montréal.

LARRE, Claude et Elisabeth Rochat de la Vallée. 1994. *Zhuangzi – la conduite de la vie : le Vol inutile*. Paris : Desclée de Brouwer.

LEVI, Jean (trad.). 2010. *Les œuvres de maître Tchouang*. Paris : Éditions de l'Encyclopédie des nuisances.

_____. 2010. *Le petit monde du Tchouang-tseu*. Espagne : Éditions Philippe Picquier.

MICHAUX, Henri. 1991. *Face à ce qui se dérobe*. Paris : Gallimard.

ROBINET, Isabelle. 2002. *Comprendre le Tao*. Paris : Albin Michel.

RUSSEL D. Legge, 1979. "Chuang Tzu and the Free Man". *Philosophy East and West*, vol. 29, n° 1, p. 11-20.

Texte original du *Zhuangzi* : <http://ctext.org/zhuangzi/inner-chapters>

**FRONTIÈRE
RÉELLE,
FRONTIÈRE
FICTIVE**

La frontière, condition préalable à la liberté?

| Fiction de la frontière dans *La Zone du Dehors* d'Alain Damasio

C'est en 1992 que Alain Damasio débute l'écriture de ce qui deviendra son premier roman : *La Zone du Dehors*. Fruit d'une longue gestation, le texte paraîtra une première fois en 1999 aux éditions Cylibris, avant d'être remaniée dans une deuxième version en 2007, parue aux éditions de La Volte en 2007. Comme Damasio l'affirme dans la « Postface à la première édition » (Damasio, 2009, pp. 645-648), ses lectures de Deleuze et Foucault l'auront grandement influencées. Son projet de départ tendait à extrapoler les dispositifs de pouvoir et de surveillance mis à jour par ces auteurs. Dix ans plus tard, la réalité semble avoir rattrapé la fiction ainsi que le note l'auteur lui-même dans sa postface à la deuxième édition du roman :

Je croyais voir loin, être en avance... Aujourd'hui l'ADN sert à retrouver un scooter volé, le mobile nous localise au mètre près et, dans la rue, on vous demande par haut-parleur de ramasser un papier jeté dans la rue parce que votre ville (anglaise) est quadrillée de caméras... (*ibid.*, p. 649)

En effet, en situant l'action de son roman en 2084 Alain Damasio croyait élaborer un récit qui, bien que permettant de jeter un regard inquiet sur la marche du progrès technique et scientifique, demeurerait encore de l'ordre de la fiction. Néanmoins, plus de vingt ans ont passé et cet univers paraît désormais étrangement familier.

La Zone du Dehors prend pour cadre la cité de Cerclon, bâtie sur un satellite de Saturne après que la Terre ait été dévastée par une quatrième guerre mondiale. Érigée en réaction aux errances destructrices des gouvernements terriens, Cerclon se présente au premier abord comme une social-démocratie parfaite ; perfection rendue possible par les avancées technologiques. Ainsi, la cité est-elle administrée par le truchement d'un appareillage informatique (le « Terminor ») permettant de contrôler et de gérer, le plus efficacement possible tant la production industrielle et l'approvisionnement énergétique que la population elle-même.

De fait, la société cerclonienne s'articule autour d'un procédé de nomenclature raisonné permettant de réguler les différentes « classes » la constituant : le « Clastre ». Ce dernier distribue la majorité de la population en cinq groupes allant des 5-lettrés aux 1-lettrés. Du Clastre dépendant la fonction mais également le nom est l'identité de chacun. Ainsi, à chaque citoyen est attribué une « appellation officielle » (*ibid.*, p. 13), composée de une à cinq lettres et qui traduit la valeur et la position sociale des citoyens. Au sommet de la pyramide sociale se situent donc ces 1-lettrés, la « classe » dirigeante, à savoir le président (« A ») et ses vingt-cinq ministres (« B », « C », etc.) et à la base les 5-lettrés (ouvriers, fonctionnaires et chômeurs). Cette hiérarchie stricte n'en demeure pas moins temporaire, puisque la situation des cercloniens est réévaluée tous les deux ans au moyen de tests et de dispositifs techniques calculant la valeur de chaque citoyen. Sous la force de cette émulation sociale compétitive, le projet utopique de Cerclon semble se déformer.

Car en effet, Alain Damasio fait le choix de dévoiler cet univers par le biais du regard critique de différents personnages liés à un mouvement subversif, *La Volte*. Au travers de la polyphonie narrative que donnent à lire C-A-P-T-P, K-A-M-I-O et autres S-L-I-F-T, on comprendra rapidement que leur objectif n'est pas tant de prendre le pouvoir que d'éveiller les consciences des cercloniens et de les pousser à développer, à l'écart du pouvoir central, des modes de vie alternatifs. Multipliant les points de vue, *La Zone du Dehors* est donc le récit de cette lutte toujours plus radicale pour une vie que les narrateurs successifs estiment être meilleure. En effet, si les premières actions politiques de la Volte se résument à des discours pré-enregistrés et à la

pose de « clameurs » (« Une pastille plus grosse qu'un ongle, qui puisse enregistrer dix secondes de son et qui puisse le reproduire chaque fois qu'un être vivant passe dans un rayon de six mètres alentours » (*ibid.*, p. 242)), les voltés ne tarderont pas à engager des démarches plus violentes à l'encontre du système (fixer des lames sur des portes automatiques, piratage de « biogiciels »). Ces attaques culmineront avec l'assaut de la tour de télévision au cours de laquelle C-A-P-T-P (ou Capt, le professeur d'université qui tenant le rôle principal) sera capturé. Suite au vote de la population, C-A-P-T-P sera condamné à être enfermé, et par extension à mourir, dans le Cube, sorte de décharge monumentale pour les déchets radioactifs et autres métaux lourds. Contre toute attente, il parviendra à sortir de ce maelström avant de rallier une partie de la population à la cause de la Volte. Cette frange partira alors s'établir dans le « Dehors », la partie non-habitée du satellite, à l'écart du pouvoir.

La Zone du Dehors est donc le récit d'une lutte perdue d'avance contre un pouvoir fort et considéré par les narrateurs comme totalitaire. Ce totalitarisme découlerait d'un certain progrès de la science et de la technique. Ainsi, au-delà du projet utopique que constituerait Cerclon, Alain Damasio ne proposerait-il pas une véritable anti-utopie tendant à déconstruire les mécanismes de ce régime totalitaire ? Jacques Goimard, anthologiste et critique de la science-fiction, définissait en ces termes le genre de l'anti-utopie :

Elle part de l'idée que le progrès scientifique et technique accroîtra les contradictions de la société et entraînera des ruptures. Dans une deuxième phase apparaît l'idée que ces ruptures ne suffiront pas : le progrès lui-même entraînera une adaptation de la société et une dénaturation de l'humain. Orwell représente à lui seul une troisième étape : l'évolution de la société peut anéantir non seulement l'individu, mais encore le progrès lui-même. De grandes constantes traversent ces péripéties : la tyrannie sociale multiplie ses empiétements, la liberté est en déroute ; l'univers décrit est un univers de culture où la nature n'apparaît guère, sauf sous les traits de la nature humaine suppliciée en chaque individu (Goimard, 2002, p. 79).

À l'instar de textes comme *1984* ou *Brave New World*, le roman d'Alain Damasio propose à son lecteur l'exploration d'une société tyrannique et totalitaire. Cependant, ce dernier diffère de ses prédécesseurs par la forme qu'y prend le totalitarisme mis en scène.

En effet, loin de se déployer avec violence, le pouvoir cerclonien agit insidieusement et ne se laisse pas percevoir comme pouvoir totalitaire. Dans un essai intitulé *La Vie vivante, Contre les nouveaux pudibonds*, Jean-Claude Guillebaud se propose de mener une réflexion synthétique

sur l'incidence des nouvelles technologies et les modifications qu'elles entraînent dans les rapports que l'homme entretient avec lui-même et avec le monde. Pour l'essayiste, cette prégnance nouvelle des technologies serait à l'origine d'une crise. Il commence sa réflexion en affirmant que : « chacun comprend, ou devine, qu'une inflexion décisive de l'aventure humaine est en cours » (Guillebaud, 2011, p. 12). Plus loin, il identifie cette inflexion : « nous entrons dans une ère de *nomadisme intégral*, nous affrontons une *mobilité* devenue principe organisateur puisqu'elle englobe la pensée elle-même. L'itinérance des humains est devenue ontologique » (*ibid.*, p. 14). Le nomadisme et l'itinérance se sont d'abord traduits en termes purement physiques (pensons à l'essor du chemin de fer au XIX^{ème} siècle ou encore à celui de l'aviation durant le premier tiers du XX^{ème} siècle) avant de s'engager dans une voie dématérialisée : l'avènement, à partir des années soixante-dix, de la société de l'information et des réseaux. Depuis, le progrès technologique ne cesse de repousser toujours plus loin le principe même du nomadisme. La convergence technologique tend ainsi à brouiller de plus en plus les frontières entre nature et culture ou bien encore entre homme et machine.

Cette mobilité se révèle alors comme modalité du progrès technologique. *La Zone du Dehors* se présentant comme la déconstruction d'une société singulièrement marquée par ce progrès, il sera alors intéressant de se demander si la transgression des frontières n'a pas une influence directe sur le type de gouvernement décrit. Plus spécifiquement, nous nous demanderons : comment le roman d'Alain Damasio tend à montrer que la dissolution d'un certain nombre de frontières marque symboliquement la présence d'un pouvoir totalitaire ?

En premier lieu, il convient de préciser ce que nous entendons par régime totalitaire en revenant sur la position de Cerclon. La ville est en effet présentée comme un espace refermé sur lui-même. Il n'existe, à l'extérieur de Cerclon que le *Dehors*, lieu sauvage et inhabité, que le pouvoir cerclonien se refuse à reconnaître : « Le Dehors, juridiquement, n'existait pas » (Damasio, 2009, p. 14). Cerclon nie tout ce qui lui est extérieur. Il en va de même pour la Volte qui, ne pouvant faire circuler ses idées sur le seul plan du discours politique, devra se résoudre à mettre en place des actions violentes afin de vivre en tant que mouvement d'opposition. Dès lors, nous pourrions sans peine appliquer à Cerclon la maxime formulée par Benito Mussolini le 26 mai 1927 : « Tout dans l'État, rien en dehors de l'État, rien contre l'État » (Traverso, 2001, p. 20).

Par conséquent, si l'opposition est niée, la violence intrinsèque à toute organisation étatique cesse d'être mise en au service d'opérations

de répressions ou d'oppressions. Elle n'a plus pour vocation de s'exercer directement sur le corps du citoyen, elle cesse d'être une violence faite aux corps. C'est dans ce sens que semble aller Hannah Arendt en écrivant : « la terreur a cessé d'être un moyen pour éliminer l'opposition politique, elle en est devenue indépendante, et elle règne de manière absolue lorsqu'elle ne rencontre plus aucune forme d'opposition sur son chemin » (Arendt, 1990, p. 101).

L'État totalitaire tel que le conçoit Arendt ne s'affirme donc pas en exerçant une violence corporelle puisqu'il n'en aurait pas besoin. La terreur suffirait à elle seule à maintenir les individus dans une certaine apathie. Damasio va cependant pousser ce principe à un nouveau stade. Comme l'expliquera Capt à ses étudiants :

c'est précisément la grande force d'un système tel que le Clastre [...] que de paraître aussi inefficace qu'inoffensif. C'est pourtant devenu une loi dans nos sociétés : plus un pouvoir se veut efficace, moins il se manifeste comme pouvoir. Non seulement il a renoncé depuis un siècle aux contraintes physiques, mais il évite désormais toute espèce d'injonction, d'ordre impératif ou d'interdiction formelle. [...] Pour reprendre une parole de Foucault, ils sont en apparence d'autant moins « corporels » qu'ils sont plus savamment « physiques » (Damasio, 2009, p. 192).

Cette différence entre le corporel et le physique se traduit dans ce changement d'attitude du pouvoir. En effet, son exercice ne se fait plus directement sur le corps, mais agirait plus profondément encore, la prégnance du pouvoir s'inscrivant plus avant de la chair, dans les émotions elles-mêmes : la joie, la peur, la terreur. « [...] si la loi est l'essence du gouvernement constitutionnel ou républicain, la terreur constitue celle du gouvernement totalitaire » (Arendt, 1990, p. 101). On retrouve cette caractéristique du totalitarisme dans la présence de la frontière, « la Ligne », séparant Cerclon du Dehors. La franchir n'est pas condamnable et chacun est libre, s'il le souhaite, de passer la frontière et de fouler le sol du Dehors. Cependant, la Ligne n'en demeure pas moins lourdement équipée par tout un appareillage de surveillance. Capt identifie, entre autres, « deux cents caméras volantes [...] et deux cents fixes » ; « une douzaine de délateurs potentiels » ; « Les poteaux de la Ligne : au sommet une caméra panoramique » (Damasio, 2009, p. 19). La frontière ne peut donc pas être franchie clandestinement et quiconque passerait au dehors s'exposerait à se voir assimiler à un « délinquant potentiel » (*ibid.*, p. 25), puisque sortant de l'État. La terreur s'exerce alors du point de vue d'une certaine doxa qui voudrait que nul n'ait besoin de sortir des limites de Cerclon puisque celui pourvoierait à tous les désirs des citoyens. Aussi celui qui franchirait la frontière serait considéré comme anormal et déviant parce que

révélant ses « dispositions rebelles » (*ibid.*, p. 25). La terreur procède ici d'une certaine violence symbolique : il est possible de quitter Cerclon et de franchir la frontière du Dehors, mais les motivations d'un tel acte ne sauraient être que délictueuses.

Cette violence se donne pour but de parvenir à une normalisation de l'ensemble des citoyens cercloniens. La terreur se substituant aux lois, elle « [réduit] les hommes à l'unité en abolissant les limites créées par les lois qui assurent à chaque individu son espace de liberté » (Arendt, 1990, p. 103). L'exemple de la Ligne donne à comprendre le fonctionnement global de Cerclon. Sous les apparences d'une liberté signalée par un vide législatif, il n'y a qu'une privation instiguée par la terreur et la peur de sortir du modèle unique admis par le pouvoir. Damasio dépeint donc un régime totalitaire porté vers la normalisation la plus parfaite. Convenons alors que le meilleur moyen de parvenir à cette normalisation consisterait en l'effacement de tous les différends et différences.

Le pouvoir cerclonien déploie ainsi un certain nombre de dispositifs cherchant à dissoudre les frontières et les traces qu'elles pourraient laisser au plus profond des êtres. Il faudra maintenant analyser ces dispositifs et leurs mécanismes. Giorgio Agamben définit en ces termes la notion de dispositif :

J'appelle dispositif, 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'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants » (Agamben, 2007, p. 31).

La description en elle-même offre une curieuse concordance entre les modalités d'exercice d'un pouvoir totalitaire et les « capacités » de tout dispositif. Avec l'aide d'un article de Philippe Ortel, « Vers une poétique des dispositifs », on pourrait décomposer le fonctionnement d'un dispositif en trois éléments distincts agissant de conserve. Il conviendra de distinguer la mise en œuvre technique, la dimension pragmatique (soit « l'échange entre actants » (Ortel, 2008, p. 39)) et la portée symbolique (« l'ensemble des valeurs sémantiques ou axiologiques qui s'y attachent » (*ibid.*, p. 39)). C'est cette triade technique/pragmatique/symbolique qui nous permettra de déconstruire les divers dispositifs étudiés ici.

Nous nous pencherons d'abord sur le Clastre. Ce dernier permet d'attribuer un nom et une identité mais également une fonction à chacun des citoyens. Cependant, cette attribution étant assujettie à une réévaluation, les identités deviennent interchangeable, fluides. La frontière s'efface entre identité et fonction et chacun est identifié uniquement en vertu de la fonction que le Clastre lui attribue.

L'évaluation s'effectue au moyen d'entretiens, de questionnaires et de rapports divers, provenant aussi bien des institutions que des citoyens eux-mêmes. Le Clastre met ainsi en branle un processus visant à déconstruire la personnalité de chacun dans le but de produire un citoyen correspondant aux besoins de Cerclon. Lors d'un cours, Capt décompose ce processus en dix étapes (Damasio, 2009, pp. 185-202), que nous pourrions ramener à quatre paliers fondamentaux : fragmenter l'individu en différents « traits », évaluer la qualité de ces « traits » en rapport avec la norme en vigueur sur Cerclon, recomposer la personnalité ainsi rationalisée, noter/nommer l'individu. L'individu ne se forme donc pas en vertu de son propre désir de différenciation mais bien par rapport aux besoins et aux normes admises par le pouvoir. L'individu est intégralement produit par ces normes sociétales et est alors ramené au statut d'artefact.

Ce faisant, la population se normalise et s'homogénéise étant donné que les citoyens sont à la recherche de la performance optimale aux yeux du pouvoir. Les frontières entre les classes sont ici plus que jamais poreuses, chacun pouvant passer de la « classe » des 5-lettrés au sommet de la société. Alain Damasio brosse le portrait d'une société sans classes fixes, une société que l'on pourrait dire de « masse », puisque composée d'un ensemble d'individus indifférenciés. La masse fluide entre alors au seul service de l'État cerclonien.

Paradoxalement, c'est cette fluidité qui permet au pouvoir de « stabiliser » les hommes, pour les rendre statiques, pour empêcher tout acte imprévu, libre, spontané » (Arendt, 1990, p. 101). Les coordonnées attribuées font de chacun un être complètement lisible. Le patronyme interdit toute opacité, toute intériorité, l'intime devient en quelque sorte « extime ». Le Clastre redéfinit ici le rapport de l'homme à lui-même, il n'a plus le loisir de se constituer en un individu possédant sa propre personnalité et ses différences, il n'est qu'un produit et un rouage de la machine totalitaire. Sa fonction et son identité se font mouvantes, et ce mouvement même le rend dès lors contrôlable. Aussi, les valeurs entre mobilité et stabilité sont-elles inversées et Capt ne s'y trompe pas lorsqu'il affirme que « Le vagabond, c'était celui qui ne bougeait pas » (Damasio, 2009, p. 180). Par le mouvement constant, le citoyen se trouve sans cesse dans la transgression la plus parfaite des frontières entre identité personnelle et identité collective, personnalité et doxa, etc. C'est ce « nomadisme » qui le stabilise dans un rôle purement fonctionnel. Mais pouvons-nous encore seulement parler de nomadisme ?

Dans le deuxième volume de *Capitalisme et schizophrénie*, Gilles Deleuze et Félix Guattari disaient du nomade qu'il « a un territoire,

il suit des trajets coutumiers, il va d'un point à un autre, il n'ignore pas les points » (Deleuze, 1980, p. 471). Pour les deux auteurs, le nomade se différencierait du migrant en ce que chaque point de son trajet constitue un relais. Le nomade laisse, sur ce territoire qui lui est propre, une trace qui serait *in fine* le but de son trajet. À l'inverse, « le migrant va principalement d'un point à l'autre, même si cet autre est incertain, imprévu ou mal localisé » (*ibid.*, p. 471). On retrouve dans les coordonnées accordées par le Clastre un exemple de cet « autre incertain ». Le cerclonien, le migrant, ainsi pris dans un processus continu de déterritorialisation/reterritorialisation se trouve dépossédé de tout territoire personnel : une identité et un nom qui n'appartiendraient qu'à lui. Le Clastre fait donc tomber les bornes d'un territoire « interne » mais la dissolution des frontières opère également à un niveau externe.

En effet, l'urbanisme de la ville imaginée par Alain Damasio paraît lui aussi concourir à cette dissolution et à cette négation d'un territoire personnel. De fait, Cerclon est présenté par Capt comme un espace urbain complètement rationalisé : « Vu d'un astronef, Cerclon ressemblait, pour qui se voulait poète, à une fleur... celle aux six pétales de l'ingénieur - pour qui se voulait tâcheron, à une ruche » (Damasio, 2009, p. 102).

La ville se compose de sept secteurs pareils à des alvéoles. Au nord se trouve le secteur 6, réservé aux industries et au « Cube » (sorte de décharge pour les déchets radioactifs), au nord-est et au nord-ouest, les secteurs 5 et 4, quartiers d'habitations pour les 5-lettrés, au sud-est et sud-ouest, les secteurs 3 et 2, réservés aux 4-lettrés, et au sud le secteur 1 où réside la haute société. Enfin, au centre, se trouve un secteur non-numéroté où est située une réplique miniature du cube comportant 26 étages, soit un par ministre. La dimension symbolique du dispositif architectural est puissante puisqu'elle rappelle constamment la primauté du centre et de son pouvoir organisateur. Par ailleurs, le cube miniature s'avère être le seul bâtiment opaque de la ville. L'ensemble du reste de la ville étant bâtie de matériaux transparents. À cette transparence s'ajoute, au centre de chacun des différents secteurs, des tours panoptiques, plus hauts bâtiments de Cerclon.

Alain Damasio utilise le concept de panoptisme, mis au point par Jeremy Bentham et analysé par Michel Foucault dans *Surveiller et punir, naissance de la prison*, comme motif apte à penser le totalitarisme. Il amplifie le rayon d'action de la tour pensée par Bentham en lui adjoignant nombre de dispositifs technologiques. La tour n'est donc plus limitée à un simple « bâtiment en anneau » (Foucault, 1975,

p. 201) mais à tout un quartier (secteur) de la ville. On ne surveille plus un groupe d'individu, mais bien la population dans son ensemble. Néanmoins, le panoptisme cerclocien invite le citoyen à prendre la place du surveillant, chacun étant tour-à-tour surveillant et surveillé. Chaque mouvement, chaque geste, peut être vu et noté par toute personne ayant pris place dans un des boxes de la tour. La transparence des bâtiments, couplée à la technologie (caméras, jumelles, « visée laser à amplification de lumière » (Damasio, 2009, p. 108)) et à un jeu de miroirs disposés dans l'espace urbain, permet ainsi de voir l'ensemble de l'activité d'un secteur dans ses moindres détails :

Assis à cette table, les yeux dans les jumelles, je devenais Dieu. Je voyais tout. D'un réglage, mon regard traversait la ville, volait de toit en toit, piquait sur les trottoirs, filait à fleur de sol et y coursait les chiens en fuite, les glisseurs, les jeteurs de papiers (*ibid.*, p. 109).

Potentiellement, la surveillance peut donc s'exercer à chaque instant. En pratique, la terreur prime puisque même si le citoyen n'est pas épié en permanence, « l'essentiel, c'est qu'il se sache surveillé » (Foucault, 1975, p. 203). La surveillance émane du pouvoir tout autant que de la population, chacun est un délateur en puissance, prompt à rapporter le moindre écart de comportement, la moindre activité marginale. Dès lors, le pouvoir n'émane plus d'un centre, mais au contraire se distribue dans chacun des composants de la société cerclocienne, des citoyens. Le pouvoir circule et se fait donc imperceptible. Ainsi s'instaure la terreur, dans l'abolition de la frontière entre le privé et le public. La technologie vient perturber le rapport de l'Homme à l'Autre. On ne se construit plus dans son rapport à l'autre, mais en dépit de ce rapport. Il n'est plus conflictuel mais s'inscrit dans une forme de souçon et de doute permanent. Le territoire de la ville n'est pas vécu par les cercloniens comme un espace personnel de liberté mais bien comme un espace complètement assujéti à ce pouvoir qui les contrôle et les oriente .

Les dispositifs technologiques à l'œuvre sur Cerclon définissent également un rapport au monde particulier. De fait, une véritable virtualisation du monde est donnée à voir. Celle-ci passe de la façon la plus évidente par la prégnance des jeux-vidéos (la « vertu ») et par son degré de réalisme et d'immersion absolue. Pourvus de combinaisons et de casques simulant le monde réel dans ses moindres détails, les cercloniens sont plongés dans des fictions, souvent construites autour de faits divers, dont ils sont les principaux acteurs. L'attaque de la tour de télévision par *La Volte* sera ainsi la base du scénario d'un jeu nommé *Capturez Capt*, où ce dernier, n'ayant jamais tué personne, sera présenté comme un révolutionnaire assoiffé de sang. La « vertu » devient le lieu d'une propagande d'état où les faits sont falsifiés afin de servir au mieux

l'idéologie en place. L'immersion totale enferme alors les citoyens dans une vision du monde altérée.

Cette virtualisation s'étend à l'ensemble de l'espace social. D'une part grâce à l'omniprésence des écrans, des médias, dont le fonctionnement est analogue à celui de la *virtue*, c'est-à-dire où la manipulation du réel est reine. Mais surtout, le confort offert par Cerclon semble enfermer les individus. Très tôt dans le roman, Capt décrit le Dehors comme un environnement hostile :

Une vraie sauvagerie de rocs, d'éclats d'aérolithes et de cratères brisés à coups de météores, avec des dalles saignés au sable sec, des collines brutes striées au râteau des vents cosmiques et, face au ciel, les crêtes, déchiquetées d'ammoniac et de gel (Damasio, 2009, p. 33).

À l'inverse, sa vision du dedans correspond à un espace où tout est donné, simplifié, où la technologie rend toute action facile et de fait, sans conséquence :

sur Cerclon, l'avachissement des corps - tout comme la mollesse des idées qui n'en était qu'un symptôme - provenait de notre environnement physique. Plus profondément : de la façon dont on avait adouci le monde physique au sein duquel nous étions forcés d'évoluer, et facilité nos rapports corporels avec ce monde. Que faisaient les architectes de Cerclon ? Ils raréfiaient. Ils simplifiaient (*ibid.*, p. 123).

Aussi, pour le cerclonien le monde se résume à Cerclon, à cet environnement totalement balisé et normalisé. Il n'est plus un environnement à apprivoiser et à comprendre. Bien au contraire, il s'y substitue une copie rationalisée à l'extrême. La nature se voit complètement gommée pour laisser la place à un état de culture absolue, rendu possible par le biais de la technique. Les frontières nature/culture et réel/virtuel, bien plus que transgressées, s'en retrouvent niées par ce processus de normalisation technologique. Ou, pour citer Miguel Benasayag :

La virtualisation du monde est sans doute un corollaire [...] de la production technique, car dans son effort pour modéliser la nature, elle finit par construire des archétypes normatifs qui seront ensuite appliqués aux organismes pour les « optimiser » (Benasayag, 2010, p. 187).

Est-ce à dire que l'homme en oublie la complexité du monde pour évoluer dans un vase clos où les choses semblent se faire d'elle-même ? Sans doute, car la vie, plus que jamais, apparaît comme un processus mécanisé. Dans cet état de fait, le corps est dépossédé de son interaction avec le monde. Dès lors, on coupe l'homme du monde et croyant vivre il se fourvoie dans un virtuel dans lequel ses actes n'ont qu'une portée minime. Il reste à la surface des choses. Comme dans un jeu-vidéo, il ne peut se mouvoir que dans la stricte limite des règles acceptées

par le jeu, le pouvoir. Il ne lui appartient plus d'en créer de nouvelles. L'amplitude de l'activité humaine se résume alors à ce qui est permis par le pouvoir, à ce que ce dernier peut appréhender et vérifier.

Cet ensemble de dispositifs agit alors comme un canalisateur sur l'individu comme sur la masse. Cette dernière est atomisée par le Clastre pour être rendue lisible puis contrôlée pour être domestiquée. L'analyse des dispositifs de contrôle mis en place sur Cerclon révèle ainsi un troublant « régime de visibilité » transgressif : la technique permet de voir au travers des frontières. D'un point de vue pragmatique le pouvoir souhaite rendre visible ce qui tendrait à demeurer caché et ceci, à un niveau symbolique, dans le but d'affirmer un pouvoir sans bornes sur les individus. Par cette disposition à voir par delà toutes les frontières se dessine une société de la transparence la plus complète. C'est avec une certaine lucidité que Capt affirme au sujet du pouvoir cerclonien : « Un rêve hantait ces gens-là : la lumière, une lumière qui inscrit chaque être dans un régime de visibilité totale [...] et un cauchemar : l'angle mort » (Damasio, 2009, p. 347).

Sous l'action des dispositifs, la frontière se défait de sa matérialité et « l'espace sédentaire », « strié, par des murs, des clôtures, et des chemins entre les clôtures » prend les traits d'un « espace nomade [...] lisse » (Deleuze, 1980, p. 472). Cependant, par la terreur, de nouvelles barrières, symboliques s'érigent. Car, bien que niant officiellement l'existence d'une quelconque marge, le pouvoir cerclonien craint la capacité d'un groupe comme la Volte (et par extension de toute personne apte à penser librement) de subvertir l'ordre établi. Il lui faut donc à tout prix éviter leur possibilité d'émergence et leur légitimation. Les espaces de liberté sont donc jugulés. A, le président de Cerclon, s'entretenant avec Capt peu après son arrestation, lui dira :

Plus un pays progresse vers la démocratie, plus la liberté accordée à chaque individu menace la société d'éclatement. Plus, par conséquent, le pouvoir doit s'exercer haut - et profondément. Passer sous les cœurs et dans les nerfs afin de gouverner de l'intérieur (Damasio, 2009, p. 365).

Le totalitarisme cerclonien est insidieux, il se loge là où l'on s'y attend le moins : à l'intérieur même des individus. Si ceux-ci sont contrôlés, leur intégrité physique n'est pas atteinte, tout se passe au plus profond d'eux-mêmes, au niveau de leurs affects. Il s'agit « d'un contrôle plus subtil et plus puissant, [...] qui ne vous enveloppe plus simplement de l'extérieur [...] mais qui vient agir en vous, à la source, pour la *purifier* [...] qui opère directement à partir des foyers émotifs primaires » (*ibid.*, p. 366). En stimulant ces foyers affectifs, la capacité de penser passe au second plan. Le *pathos* prenant alors le pas sur toute forme

de *logos*, la société s'en trouve unifiée dans une forme de communion primaire. L'individu se trouve comme piégé par l'émotion. Comme pour la Ligne, il n'y a plus besoin de lois puisque le cerclonien ne s'en remet désormais qu'à ses seules émotions : « nous n'avons jamais été aussi proches de ce que j'estime être le summum du pouvoir : *une aliénation optimum sous les apparences d'une liberté totale* » (*ibid.*, p. 368).

La Zone du Dehors immerge le lecteur dans son univers de science-fiction carcérale. Tranchant avec l'anti-utopie d'un Orwell ou d'un Huxley, Alain Damasio projette un monde où le totalitarisme s'est donné les atours de la démocratie, où la privation de liberté se déroule en sous-terrain. La répression ne passe plus par des violences physiques ou par l'exercice du pouvoir en vertu de la loi. Elle devient symbolique et aux lois se substituent la terreur d'être marginalisé, de sortir du modèle insidieusement imposé par l'État (pensons au rôle de la Ligne et des tours panoptiques). Si la violence perd sa matérialité, il en va de même pour les frontières. Si les corps sont libres, en apparence, de circuler, les bornes se déplacent au plus profond des êtres. De fait, le totalitarisme cerclonien se fonde sur un certain nombre de dispositifs mettant à bas des frontières essentielles à la construction de l'individu. Celui-ci, bien moins que nomade, est réduit à la condition de migrant à la recherche d'un territoire, d'un espace délimité par des frontières, où s'établir. L'individu est précarisé et ramené à une simple fonctionnalité au sein de l'État totalitaire.

C'est finalement au rétablissement des frontières que travailleront les voltés du roman. Il s'agira pour eux de bâtir un nouvel espace, espace à vivre et à habiter, à l'écart de Cerclon et de ses dispositifs de contrôle. Revenu d'entre les morts, Capt tentera de convaincre les cercloniens d'accompagner la Volte dans cette aventure : « Je vous propose que tous ensemble, nous construisions une nouvelle cité qui ne doive plus rien à Cerclon, une cité qui poussera dans le dehors vierge » (*ibid.*, p. 585). S'affirme alors la nécessité de s'affranchir de la norme, seule et unique borne admise dans l'enceinte de Cerclon. Les voltés tisseront un véritable réseau de villes distinctes les unes des autres. Ces villes vont s'extraire du flux normatif de Cerclon. Le Dehors se peuple de différences, de dehors divers, de territoires distincts et devient un lieu de différenciation. Là où il devient possible de dire « Non, je ne suis pas des vôtres, je suis le dehors et le déterritorialisé » (Deleuze, 1972, p. 125). En allant habiter le dehors, la Volte rétablit la possibilité même de l'erratique, la possibilité d'une friction qui viendrait prendre sa source aux frontières redéfinies dans le Dehors.

La frontière comme symbole transgressif vient conjurer le système normatif de Cerclon. Elle devient, sous la plume d'Alain Damasio, un mal nécessaire pour l'homme, pour qu'il puisse se penser comme être mouvant et changeant, en définitive comme un être libre. C'est ainsi que, paradoxalement, *La Zone du Dehors* désigne la frontière comme dispositif apte à rendre à l'homme son désir de liberté. De fait, si elle implique des espaces exclusifs et inclusifs, elle fait entendre un constant appel à la transgression. Elle agit donc comme une entrave aux dispositifs normatifs. En réhabilitant la frontière là où elle n'existait plus, il s'agit de refaire ce que la technologie mise au service d'un totalitarisme d'un nouvel ordre avait contribué à défaire.

La Zone du Dehors reste à l'heure actuelle une fiction, cependant on ne peut qu'être frappé par la proximité des dispositifs imaginés par son auteur et les nouvelles technologies qui ont déjà pris place dans nos vies et nos villes. Au regard des arguments que Damasio avance dans sa postface, on pourrait toutefois s'interroger sur la portée d'un tel roman. À l'heure où la surveillance se fait de plus en plus présente, où les nouvelles technologies tendent à briser certaines dichotomies (vie privée/vie public) et certaines frontières (homme/machine, homme/animal, nature/culture) ne pourrions-nous pas voir dans ce texte un encouragement à interroger l'importance croissante de ces technologies ? L'interrogation vis-à-vis des frontières dépasse aujourd'hui le simple cadre de la fiction. Aussi, l'intellectuel Régis Debray, lors d'une conférence donnée à Tokyo en 2010 affirmait : « Une idée bête enchante l'Occident : l'humanité, qui va mal, ira mieux sans frontières » (Debray, 2010, p. 11). En mettant en accusation cette idéologie, Damasio tout autant que Debray nous rappelle que la réponse à la crise que nous traversons actuellement ne saurait trouver sa résolution dans le seul consensus de la mondialisation. Comme le rappelle Miguel Benasayag, notre époque « nous a installés dans une transition indéfinie, caractérisée par l'incertitude face à l'avenir : nous ignorons si nous vivons une phase de transition ou de déchéance » (Benasayag, 2010, p. 35). C'est cette incertitude qui serait à la source de la crise actuelle. Or, l'Histoire a montré que les totalitarismes naissaient des crises les plus profondes ; la crise économique de 1929 aura ainsi porté les Hitler, Franco et Mussolini au pouvoir. Dès lors, ne faudrait-il pas voir dans le roman de Alain Damasio un texte militant, appelant à préserver les frontières nécessaires à la constitutions d'États réellement démocratiques et à la construction d'individus libres, indépendants, et enfin ouverts sur leur propre zone du Dehors ?

Bibliographie

- AGAMBEN, Giorgio. 2007. *Qu'est-ce qu'un dispositif*. Paris : Éditions Payot&Rivages, 64 p.
- ARENDT, Hannah. 1990. *La Nature du totalitarisme*. Paris : Éditions Payot, 182 p.
- BENASAYAG, Miguel. 2010. *Organismes et artefacts, vers la virtualisation du vivant ?* Paris : Éditions La Découverte et Éditions Jean-Paul Bayol, 192 p.
- DAMASIO, Alain. 2009. *La Zone du Dehors*. Paris : Éditions Gallimard, coll. Folio SF, 650 p.
- DEBRAY, Régis. 2010. *Éloge des frontières*. Paris : Éditions Gallimard, 104 p.
- DELEUZE, Gilles et Guattari Félix. 1972. *Capitalisme et schizophrénie tome 1 : L'Anti-Œdipe*. Paris : Les Éditions de minuit, 493 p.
- _____. 1980. *Capitalisme et schizophrénie tome 2 : Mille plateaux* Paris : Les Éditions de minuit, 645 p.
- FOUCAULT, Michel. 1975. *Surveiller et punir, naissance de la prison*. Paris : Gallimard, 360 p.
- GOIMARD, Jacques. 2002. *Critique de la science-fiction*. Paris : Éditions Pocket, 672 p.
- GUILLEBAUD, Jean-Claude. 2002. *La Vie vivante*. Paris : Éditions des Arènes, 279 p.
- ORTEL, Philippe (sous la direction de). 2008. *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*. Paris : L'Harmattan, 270 p.
- TRAVERSO, Enzo. 2001. *Le Totalitarisme, le XX^{ème} siècle en débat*. Paris : Seuil, 923 p.

L'expérience des seuils dans *All the Pretty horses* et *Cities of the Plain* de Cormac McCarthy

Réflexions sur le parcours initiatique
du personnage de John Grady Cole

La frontière a partie liée avec l'idée d'avancée, de progression, entre quête et conquête, comme le signale d'ailleurs son étymologie militaire, le front, « *frons* ». Dans la mythologie de la fondation de l'Amérique, le *Frontier* désigne la zone vierge de toute civilisation, reculant sous les avancées héroïques des pionniers :

Up to our own day American history has been in a large degree the history of the colonization of the Great West. The existence of an area of free land, its continuous recession, and the advance of American settlement westward, explain American development. (Turner, 1893, p.1)

Dans les pages de Frederick Jackson Turner, l'Ouest se donne comme le lieu de tous les possibles, de toutes les projections utopiques, départageant l'ordre de l'anarchie, la civilisation de la sauvagerie et marquant

le triomphe volontariste du progrès. Les personnages de Cormac McCarthy, notamment ceux de *The Border Trilogy* arrivent après la Conquête de l'Ouest et vivent dans l'écriture de son mythe et même son érosion. En effet, l'intrigue s'étend de 1940 à 1953 : le *Frontier* n'est plus, officiellement depuis 1890, selon le *Bureau du recensement des Etats-Unis*, considérant le territoire suffisamment connu et maîtrisé ; plus de Frontière donc mais des frontières, « boundaries » ou « borders ». Les nouveaux possibles terrains de l'aventure et de l'accomplissement de soi se déplacent nécessairement, apparaissant désormais plus au Sud, vers le Mexique et sa frontière,

comme si la frontière de Turner, nécessairement stoppée dans son élan vers l'Ouest par la côte Pacifique avait tout bonnement changé de cap, et viré au Sud, où elle continue aujourd'hui d'ouvrir, au Mexique, sur le monde fascinant et terrifiant d'une nature sauvage, où l'homme civilisé se trouve confronté à l'anomie sociale. (Grandjeat, 1997, p.134)

L'axe Est-Ouest désormais balisé se détourne ainsi vers un axe Nord-Sud, où tout semble à découvrir. L'espace narratif et fictionnel est donc celui de la frontière américano-mexicaine que les personnages traversent tour à tour, dans une expérience tendant vers le rite initiatique et la douleur d'un apprentissage dont l'aboutissement est l'échec et la perte. Les trois romans de *The Border Trilogy* s'organisent autour de deux figures héroïques et tragiques : d'abord John Grady Cole dans *All The Pretty Horses* (1992) dont l'intrigue se déroule en 1949, puis Billy Parham dans *The Crossing* (1994), œuvre où s'opère une remontée dans le temps pour se situer en 1940. C'est dans le dernier roman, *Cities Of The Plain* (1998) que sont réunis John Grady et Billy, en 1953.

Dans cette étude, nous nous proposons d'axer nos réflexions sur la figure de John Grady Cole, personnage central de la trilogie, mais aussi de réfléchir sur la validité et les conséquences de son expérience du passage de la frontière. En effet, si nous faisons l'hypothèse que la trilogie s'inscrit dans la tradition du roman d'initiation, la frontière américano-mexicaine serait le seuil qui permettrait cet apprentissage. Pourtant ce seuil est mouvant, en apparence perméable : on est frappé dans la trilogie par la porosité de cette ligne, les personnages passant très facilement du Nord au Sud, ce qui laisse entendre que le véritable seuil est peut-être ailleurs et ne peut se réduire à la ligne frontalière officielle. Les allers-retours de part et d'autre de la frontière traduisent ainsi l'angoissante mouvance d'une ligne qui se dérobe constamment. Nous nous interrogerons donc sur cette instabilité qui met en question l'apprentissage du personnage : en effet, le seuil semble se transformer en mur lorsqu'il s'agit de rencontrer l'Autre (de s'y confronter), au Sud, dans l'au-delà de la frontière. Le Mexique symboliserait cette altérité

qui échappe, mettant en question l'identité même de celui qui traverse là où plus rien n'est identique à soi. Ce pays n'est pas en effet décrit chez McCarthy comme un territoire circonscrit, géographique : c'est un espace qui semble échapper constamment à l'Américain. Si traverser la frontière s'avère une expérience problématique, en quoi celle-ci redéfinirait le statut même de héros romanesque ? Quel héroïsme est d'ailleurs rendu possible par une frontière mouvante ?

John Grady Cole, l'homme du seuil problématique.

Bien que n'apparaissant pas dans *The Crossing*, John Grady Cole est incontestablement le héros de la trilogie, lui, le cowboy d'un western disparu, nostalgique d'un monde qui n'a peut-être jamais existé. Il rêve de partir à la rencontre des chevaux sauvages qui semblent être un fantasme de l'homme, du monde sans l'homme, précisément. En quête d'aventure, il part, quitte le territoire familial et national avec son ami Lacey Rawlins pour une déterritorialisation radicale et absolue : le Mexique. Ce pays est la *terra incognita* dont il est impossible d'avoir la cartographie :

It was an oil company road map that Rawlins had picked up at the cafe and he looked at it and he looked south toward the gap in the low hills. There were roads and rivers and towns on the American side of the map as far south as the Rio Grande and beyond that all was white. (McCarthy, 1992, p. 10)

La carte des deux adolescents est en effet blanche derrière la frontière, du côté du Mexique. Les deux jeunes gens rêvent d'inscrire leur histoire sur ce Sud fantasmé. Pourtant, ce trou, cette béance n'apparaît pas tant comme la promesse de l'aventure que précisément comme sa négation et son impossibilité. En effet, les deux adolescents vont se faire embaucher au Mexique comme cowboys, puis, soupçonnés de vol de chevaux, ils vont subir l'expérience douloureuse de la prison mexicaine. De retour aux États-Unis, ils semblent ne rien avoir appris. Ainsi, John Grady donne l'impression de s'être dépouillé de son identité américaine : «Where is your country? He said. I dont know, said John Grady. I dont know where it is. I dont know what happens to country. Rawlins didnt answer. [sic]» (McCarthy, 1992, p. 68). Le contenu de l'apprentissage est clairement considéré ici sous l'angle de la négativité.

Pourtant, nous pouvons considérer que nous sommes bien dans la perspective d'un roman de formation. La frontière serait le lieu temporalisé d'un rite initiatique, le prélude et la possibilité de l'accomplissement d'un individu. Il faut cependant définir quelle est la nature de ce rite pour

le personnage de John Grady. Dans un ouvrage désormais classique, Arnold Van Gennep a rassemblé dans la même catégorie l'ensemble des rites concernant les différents champs de l'existence humaine, intimes et collectifs : les « rites de passage ». En effet, selon Gennep, tout rite de passage s'inscrit dans la dynamique d'un changement de lieu, de statut social et d'âge, dans une chronologie qui est celle de l'initiation : il est toujours composé de trois temps, « préliminaire », « liminaire » (ce qui nous intéresse ici, à savoir le seuil), enfin « postliminaire ». Du point de vue de l'initié, nous le comprendrons sous les termes de séparation (de l'état antérieur), marge (l'entre deux), enfin agrégation (à un état nouveau). Arnold Van Gennep propose cette métaphore frappante pour faire comprendre la nature du rite initiatique, ses implications à la fois individuelles et sociales : « chaque société générale peut être considérée comme une sorte de maison divisée en chambres et couloirs » (Van Gennep, 1909, p. 41). Et de fait, dès les premières pages de *All The Pretty Horses*, John Grady est décrit comme l'homme du seuil, qui ne cesse en effet de faire des entrées et des sorties de la maison familiale, comme si sa place en ce monde n'était pas fixée, « like a man come to the end of something » (McCarthy, 1992, p.4). Le seuil est bien la marque de l'ambiguïté, dont on ne sait s'il sera la possibilité d'une initiation ou la promesse du néant et de la disparition. Le destin romanesque de ce jeune homme de seize ans semble déjà scellé, avant même que son aventure n'ait débuté : quelle est donc la validité de son initiation et de son expérience du seuil et de la marge ? Comment est-il guidé à travers cet espace étranger ?

Une initiation paradoxale et impossible : deux figures de guides pervers.

Dans le roman de chevalerie, le personnage du guide est essentiel dans l'errance et le parcours du héros. Il lui permet de franchir les obstacles, scande et valide les étapes d'un cheminement à la fois géographique et spirituel. Sur le chemin, le chevalier rencontre souvent un nain, une jeune fille à un gué, un carrefour (lieux de passage et de traversée) qui orientent la quête du héros. Dans l'apprentissage de John Grady, nous pouvons considérer que ce dernier rencontre deux personnes qui feraient figures de guides. Il s'agit de la duègne Doña Alfonsa dans *All the Pretty Horses* et le *cuchillero*, Eduardo dans *Cities of the Plain*. John Grady s'oppose à eux dans deux longs dialogues que nous allons mettre en parallèle. Ils se situent en effet à deux moments-clés de l'apprentissage du personnage : le premier dialogue avec Doña Alfonsa a lieu au moment où il est rejeté définitivement de

l'hacienda de la Purisima, le deuxième avec Eduardo le conduit à la mort. Ces guides apparaissent donc comme des figures perverses car elles conduisent John non pas *à travers* mais *en dehors*, l'expulsent et le condamnent à rester dans la marge.

L'apprentissage de John Grady Cole est ainsi douloureux. Il tombe amoureux deux fois : l'une dans *All The Pretty Horses*, la seconde dans *Cities Of The Plain*. Dans le premier roman, le cowboy se prend de passion pour Alejandra, fille du propriétaire de l'hacienda qui l'embauche, amour impossible et tragique. Dans *Cities Of The Plain*, l'objet de son amour est Magdalena, prostituée qu'il rencontre dans une maison close d'une ville-frontière mexicaine. Il meurt de vouloir l'épouser car Eduardo lui signifie à plusieurs reprises qu'une prostituée est une marchandise, la propriété d'un autre.

La duègne et Eduardo, deux versants de la société mexicaine, se présentent comme deux symboles de l'altérité radicale à laquelle se heurte John Grady. Le dialogue qu'il engage avec ces derniers prend ainsi la forme d'une confrontation entre le Nord et le Sud. De la sorte, la duègne signifie au jeune homme son expulsion de l'hacienda de la Purisima avec l'interdiction de revoir Alejandra. Eduardo, quant à lui, le tue car John Grady n'a pas respecté une règle simple : ne pas convoiter ce qui est considéré comme le bien d'autrui. Ces confrontations/rencontres se révèlent pour le jeune homme paradoxales et insatisfaisantes. En fin de compte, il ne s'agit pas pour la duègne et Eduardo de lui révéler ou lui donner les codes d'un pays mais bien au contraire de lui signifier combien ce code est hermétique, indéchiffrable. D'ailleurs, la langue n'est pas seulement à appréhender du point de vue strict du lexique ou de la grammaire, elle est aussi l'expression même du surgissement de l'altérité, radicalement autre et que John Grady ne pourra jamais ramener à lui-même et à son identité. Déjà, dans la prison de *All The Pretty Horses*, John Grady est averti par Emilio Perez : « Even in a place like this where we are concerned with fundamental things the mind of the anglo is closed in this rare way. » (McCarthy, *All the Pretty Horses*, p.43) John Grady est renvoyé à son statut d'anglo qui ne peut pénétrer et comprendre le Mexique :

You dont speak the language.
He speaks it, said Rawlins.
Perez shook his head. No, he said. You dont speak it. (McCarthy,
1992, p. 43)

De la même façon, la duègne Doña Alfonso mêle parfois à son discours en anglais des expressions mexicaines qu'elle définit comme intraduisibles : « Tenemos compadrazgo con su familia. You understand ?

There is no translation » (McCarthy, 1992, p.53). Le Mexique semble impénétrable et pour l'Américain apparaît constamment sous l'angle de la négativité et de l'impossibilité de la connaissance.

Si le Mexique est une langue, il est aussi un passé. Le Mexique est donc moins spatialisé que temporalisé. Dans le long passage où Doña Alfonsa raconte sa jeunesse, elle dévoile en même temps l'histoire terrible et sanglante de la Révolution. Par son récit, les frontières géographiques deviennent non seulement infranchissables mais finalement impossibles à comprendre car le Mexique n'est pas un espace mais une temporalité construite par une histoire complexe. La traversée de John Grady n'aura donc jamais lieu, les guides pervertis qu'incarnent Eduardo et la duègne œuvrant bien plus à son expulsion qu'à son intégration.

L'erreur, sans doute, de John Grady est de se tromper sur les termes de l'échange. Au Mexique, il y a échange sans communication, sans mélange des cultures. Il est uniquement commercial et monétaire alors que John Grady le voudrait humain et symbolique. En effet, l'échange qui pourrait signifier la perméabilité de la frontière, révèle en fait la différence fondamentale et irréductible entre le Nord et le Sud. Dans *All the Pretty Horses*, on ne cesse de demander à John Grady les papiers administratifs, « *los documentos* », de son cheval, en somme l'acte de propriété. Jimmy Blevins (jeune homme mystérieux qui traverse la frontière avec Rawlins et Cole) est arrêté, suspecté d'être un voleur de chevaux car on suppose au Mexique qu'il n'est pas possible qu'un jeune homme possède un aussi bon cheval. Cependant une fois les papiers fournis, il n'y a pas plus de garantie. De la même façon, sa sortie de prison est monnayée par la duègne selon les termes d'un marché « bargain » qui lui échappe : Alejandra s'engage à ne plus voir son amant. Dans *Cities Of The Plain*, Eduardo tue Grady, car il lui reproche d'avoir voulu s'approprier une de ses prostituées et ainsi oublié qu'elle n'est qu'une valeur marchande : « They cannot seem to see that the most elementary fact concerning whores [...] Is that they are whores, said Eduardo. » (McCarthy, 1998, p. 81). Quand John Grady évoque l'idée de mariage et d'amour, le maquereau ne parle pas la même langue et, tout en le marquant un peu à chaque fois de son couteau, il ne cesse de répéter presque incrédule, « *for a whore* », gravant d'inanité et d'insignifiance le combat et la mort de John Grady. En s'appropriant Magdalena sans vouloir payer, notre héros a transgressé une valeur simple de l'échange.

Les deux guides en viennent ainsi à l'exclure et la deuxième exclusion est définitive et mortelle. L'exil du personnage est donc

double : il quitte l'Amérique pour le Mexique, le Nord pour le Sud. Là est le premier exil, dans le mouvement de séparation des siens et de sa terre natale. Mais le Mexique n'offre rien et le rejette. Alors a lieu le second exil : n'appartenant plus au Nord, il est maintenant rejeté par le Sud, condamné à l'errance. Si le voyage est une odyssée, le retour est impossible, John Grady est allé trop loin, perdu dans les franges et les marges de l'humanité. Par l'impossibilité de se marier, on lui refuse la possibilité de fonder un foyer, de s'ancrer dans une appartenance individuelle et familiale, en somme de s'*agréger*.

Entre progression et circularité : le motif de la répétition.

La trajectoire de John Grady semble se retourner sur elle-même : le lecteur est en effet frappé par la répétition tragique et fatale de son histoire, l'intrigue de *Cities Of The Plain* étant la version dégradée de l'histoire de *All The Pretty Horses*. La première idylle est pastorale, lyrique, a pour cadre l'hacienda de la Purisima, la Très Pure. La deuxième se situe dans les bas-fonds, la boue des villes-frontières, John Grady finissant sa triste existence la rue de la Noche Triste.

Cette répétition met en question l'héroïsme possible du personnage. La répétition est d'ailleurs d'abord de nature théâtrale: en effet, Eduardo semble orchestrer la rencontre et le combat avec John Grady. Il est le maître de la situation : « His shadow on the wall of the warehouse looked like some dark conductor raising his baton to commence. » ou bien plus loin, « He looked like an actor pacing a stage. At times he hardly seemed to notice the boy ». Eduardo semble parler seul ou à des spectateurs invisibles « some unseen witness » (McCarthy, 1998, p.81) et concentre à lui-seul les membres d'un spectacle théâtral : il est le metteur en scène, dirigeant les mouvements de John Grady (« they circled » est une phrase redondante dans le texte), il est acteur et se fait récitant. Plus étonnant encore, il évoque John Grady à la troisième personne, commentant l'action, comme si le jeune homme n'était pas présent, ou comme s'il était en dehors de cette action, lui-même spectateur : « He calls me names » ou bien plus frappant encore « The suitor speaks » (McCarthy, 1998, p.81), renvoyant John Grady au rôle convenu de prétendant et de jeune premier. Le libre-arbitre a peu de place ici, comme si tout était déjà joué. La répétition se donne en premier lieu en vue d'un spectacle à venir dont Eduardo serait à la fois l'auteur et le metteur en scène. Cela renforce la dimension tragique du personnage puisqu'il joue un rôle prédéfini dans une pièce dont il ne peut modifier le cours. Ce motif de la répétition est présent dans les paroles de la duègne.

Lorsque John Grady se défend de sa culpabilité, niant son identité de voleur de chevaux, Doña Alfonsa lui fait cette réponse implacable :

The affair of the stolen horse was known here even before you arrived. The thieves were known to be Americans. When he questioned you about this you denied everything. Some months later your friend returned to the town of Encantada and committed murder. The victim an officer of the state. No one can dispute these facts. (McCarthy, 1992, p. 52)

L'ambiguïté repose ici sur la proposition subordonnée « *before you arrived* » comme si la pièce à venir attendait son acteur principal, comme si l'acte pouvait préexister à la personne à qui on peut l'imputer. Cette phrase révèle aussi que le crime premier de John Grady réside dans sa nationalité américaine. Il était donc prédestiné à être rejeté par le Mexique.

Si, dans une perspective théâtrale, la répétition est celle d'un spectacle à venir, elle peut être aussi celle d'un fait passé, la duplication d'un événement qui a déjà eu lieu. La répétition possède une ambiguïté profonde, ambiguïté qui frappe la destinée et l'histoire mêmes des hommes :

If there is a pattern there it will not shape itself to anything these eyes can recognize. Because the question for me was always whether that shape we see in our lives was there from the beginning or whether these random events are only called a pattern after the fact. Because otherwise we are nothing. (McCarthy, 1992, p. 52)

C'est là toute la question du destin de John Grady : son existence romanesque n'est-elle pas en fin de compte un motif, un pattern, non pas initiateur et fondateur, mais au contraire tristement dupliqué et dégradé. Dans les deux dialogues, l'Autre renvoie le personnage au même et à l'identique. Dans les paroles d'Eduardo, l'histoire de celui qu'il appelle le "farmboy" est banale et répétitive. Il connaît l'issue de la scène : « You think we have not seen your kind before ? I have seen your kind before. Many and many. You think I dont know America ? I know America. » (McCarthy, 1998, p. 82)

Eduardo connaît donc le genre, le type, the kind de John Grady et lui refuse l'exclusivité héroïque d'un destin : l'individualité se fond dans une communauté anonyme, mise en échec par le Mexique, pays factice qui ne permet pas de faire coïncider le rêve et la réalité. Le mythe de la Frontière s'est donc bien déplacé vers le Sud puisque l'Ouest n'est qu'un « leprous paradise » :

They drift down out of your leprous paradise seeking a thing now extinct among them. A thing for which perhaps they no longer even have a name. Being farmboys of course the first place they think to look is in a whorehouse. (McCarthy, 1998, p. 82)

John Grady perd peu à peu son identité, son individualité se confond dans la multitude anonyme des *suitors*, des *farmboys*. Eduardo le tue doublement : il l'éventre, et lui refuse sa singularité. Dans l'échange qu'il a avec ce dernier, John Grady non seulement parle peu mais dans le récit, il perd son nom et son statut d'homme : « The boy lunged and grabbed for his arm. He spun away and passed the blade twice more across the boy's belly. The boy made a lunge... » (McCarthy, 1998, p. 82) L'homme redevient enfant dans un rite de passage inversé, renvoyant John Grady à la duplication et à l'anonymat. D'ailleurs, le jeune homme éventré et seul dans la rue se fait aider d'un garçon à qui il raconte une histoire, la sienne, se faisant le conteur de sa propre existence :

He told him that he was a great filero and that he had just killed an evil man and that he needed the boy's help. He said that the police would be looking for him and that he needed to hide from them. He spoke for a long time. He told the boy of his exploits as a knifefighter and he reached with great difficulty to his hip pocket and got his billfold and gave it to the boy. (McCarthy, 1998, p.83)

Dépossédé de lui-même, il tente de ressaisir son être dans une histoire héroïque. Sans doute doit-on y voir ici le fait que le Mexique ne peut fournir l'aventure et l'épopée : il ne s'agirait que d'un cliché, un lieu proprement commun sur lequel les jeunes américains et leur « *hunger for mysteries* » (McCarthy, 1998, p. 82) plaquent leurs fantasmes, comme sur une toile à peindre. Le Mexique se réduit ici à un décor de carton-pâte, sans perspective :

Your kind cannot bear that the world be ordinary. That it contain nothing save what stands before one. But the Mexican world is a world of adornment only and underneath it is very plain indeed. While your world he passed the blade back and forth like a shuttle through a loom your world totters upon an unspoken labyrinth of questions. And we will devour you, my friend. You and all your pale empire. (McCarthy, 1998, p. 82)

Le Mexique n'est qu'un décor labyrinthique, un dédale sans profondeur ni centre : le labyrinthe, espace initiatique fondamental ne permet pas l'accès à la connaissance. La rue de la Noche Triste est l'endroit où se côtoient les pauvres *farmboys* et leur quête vaine d'aventure ainsi que les touristes, sans doute nord-américains, à la rencontre non pas du Mexique mais d'une carte postale. L'Aventure se mue en circuit.

L'expérience de la traversée

Le va-et-vient du couteau du *cuchillero*, celui de la douleur (« Holding himself close that he not escape from himself for he felt it over and over » (McCarthy, 1998, p.83)) sont à penser en parallèle des allers

et venues de part et d'autre de la frontière, évoquant l'idée d'une intériorisation de la frontière, de la césure.

Le couteau, arme avec laquelle John Grady tue, se fait couper la joue puis tuer, symbolise cette scission intérieure. Il est l'homme de la traversée, de la transgression. Parti avec son ami Rawlins, ce dernier étant à la recherche d'un cliché, il parcourt avant tout un espace intérieur, celui d'un trajet initiatique qui le conduira aux franges et aux marges. John Grady opère sa véritable transformation lorsqu'il est seul, séparé de son ami, dans cette prison mexicaine, dont les règles semblent à la fois hermétiques et arbitraires. C'est en prison qu'il tue, acte autant définitif que séparatif : la cicatrice qu'il arbore à partir de ce moment-là et qu'il observe dans un miroir, rendu à sa propre étrangeté, est le signe d'une double scission : scission du monde des hommes et scission, coupure de lui-même et de son identité. Il tente de rétablir une fausse symétrie alors même qu'il fait l'expérience de la souffrance et de la division :

He studied his face in a clouded glass. His jaw was bruised and swollen. If he moved his head in the mirror to a certain place he could restore some symmetry to the two sides of his face and the pain was tolerable if he kept his mouth shut. (McCarthy, 1992, p. 58)

Il connaît aussi la douloureuse séparation de celle qu'il aime, pensée comme un point de non-retour. Dépossédé de lui-même, réduit au silence par la douleur (« if he kept his mouth shut »), il est comme possédé par un autre qui pénètre en lui, la souffrance se personnifiant en une entité mauvaise (le Diable est bien le Diviseur...). La douleur suppose une altération définitive, dans cette confrontation à l'altérité ; l'imperméabilité de cette frontière a pour conséquence tragique de révéler la porosité de l'âme elle-même :

He saw very clearly how all his life led only to this moment and all after led nowhere at all. He felt something cold and soulless enter him like another being and he imagined that it smiled malignly and he had no reason to believe that it would ever leave. (McCarthy, 1992, p. 57)

La deuxième confrontation amène la mort, tragique. Il meurt seul, tenant ses tripes à pleines mains, confronté à l'insoutenable légèreté de son être, pour reprendre la formule frappante de Milan Kundera :

[...]that lightness that he took for his soul and which stood so tentatively at the door of his corporeal self. Like some light footed animal that stood testing the air at the open door of a cage. He heard the distant toll of bells from the cathedral in the city and he heard his own breath soft and uncertain in the cold and the dark of the child's playhouse in that alien land where he lay in his blood. (McCarthy, 1998, p. 83)

La douleur morale le transperce, la douleur physique, après la pénétration du couteau dans la chair, fait de la mort une sortie de soi, concrète et sordide, dans l'image des intestins retenus par une main ensanglantée et dans lesquels il n'y a rien à lire, si ce n'est la fin. Cette cérémonie sacrificielle ne répond pas aux questions, comme le laissent entendre les paroles d'Eduardo : « Perhaps he will see the truth at last in his own intestines. As do the old brujos of the campo » (McCarthy, 1998, p. 82) John Grady est donc bien l'homme du seuil : « he took for his soul and which stood so tentatively at the door of his corporeal self. », comme s'il avait intériorisé la frontière, comme si c'était elle qui traversait l'individu et le scindait irrémédiablement. La cicatrice sur la joue était déjà la marque de la séparation intérieure, et ce couteau qui entaille John Grady, une dépossession dernière. Il s'échappe de lui-même et en a la conscience douloureuse : le « tissu de l'âme » pour paraphraser Leibniz se défait et se déplie, en une extériorité qui le rend à l'altérité. Il va mourir sur une terre étrangère absolument, « in that alien land ». Doit-on rappeler ici que le terme anglais « alien » vient du latin « alienus », c'est-à-dire l'autre qui ne peut être réduit à soi, l'alien qui ne peut se comprendre comme un « alter », qui se pense par rapport à soi, peut apporter une altération ? C'est précisément au moment de mourir que John Grady prend conscience que le Mexique n'est pas sa terre, alors même que le retour au Nord est désormais impossible. Le Mexique apparaît donc comme le lieu paradoxal de l'initiation solitaire car la mort ne révèle pas tant l'appartenance à la patrie perdue (l'Amérique) que l'exil et l'exclusion. La traversée est intériorisée car elle est avant tout passage, mimant dans son perpétuel mouvement la mort elle-même, le grand passage.

Conclusion

Ainsi, on ne traverse pas indemne la frontière. L'instabilité apparente du seuil se révèle être un mur, celui de la confrontation à une altérité irréductible. Si le rite de passage est triple mouvement de séparation, de marge et d'agrégation, on peut y voir l'échec de John Grady qui a su se séparer, errer dans la marge pour ne jamais s'agréger à un monde nouveau. En effet, les deux figures de la duègne et du *cuchillero*, figures d'autorité, ne l'ont précisément pas *autorisé* à pénétrer dans leur monde. En lieu et place d'une agrégation, c'est la désagrégation du corps et de l'identité.

L'échec de John Grady tient sans doute à la nature de la frontière qu'il tente de traverser : inaccessible, elle ne se donne ni comme point de départ ni comme point d'arrivée car elle ne peut se réduire

à la cartographie d'un pays. Tel est donc le statut de cette aventure, et celui du héros dans la trilogie de Cormac McCarthy : « C'est en se confrontant à un espace que chaque héros fait l'expérience de la dépossession de soi dans un premier temps, du renouvellement de soi dans un deuxième temps. » (Le Blanc, 1998). Si John Grady fait bien l'épreuve de la dépossession de soi, celle-ci semble être bien trop radicale pour aboutir au renouvellement de l'être : c'est l'expérience absolue de la perte dans l'espace hostile de la frontière, qui ne permet plus la conquête.

Ainsi, le seuil est le deuil de l'être. Et la trilogie de McCarthy n'est pas un western. En effet, nous ne sommes plus dans le roman et le mythe de la Frontière. Cormac McCarthy travaille la matière d'un roman paradoxal qui serait un *après* où disparaît la possibilité de l'Aventure.

Bibliographie

ARCHIBALD, Samuel, Bertrand Gervais, Anne-Martine Parent, 2002, *L'Imaginaire du labyrinthe. Fondements et analyses*, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. «Figura», Vol. 06, Montréal, 150 p.

ARNOLD, E.T., D.C. Luce, 1999, *Perspectives on Cormac McCarthy*, University Press of Mississippi, 264 p.

BARTHÉLÉMY, Lambert, 2012, *Fictions contemporaines de l'errance: Peter Handke, Cormac McCarthy, Claude Simon*, Éditions Classiques Garnier, 710 p.

BOUVET, Rachel, Guy Hélène et Wadell Éric (dir), 2008, *La carte, Point de vue sur le monde*, Mémoires d'encrier, 312 p.

COSTIGAN, Nancy, 2002, «La traversée d'un paysage. Analyse spatiale de *All the Pretty Horses* de Cormac McCarthy», dans Rachel Bouvet et François Foley (dir), *Pratiques de l'espace en littérature*, Université du Québec à Montréal, *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. «Figura», n° 7, p.85-103.

CÔTÉ, Jean-François, Tremblay, Emmanuelle, 2005, *Le nouveau récit des frontières dans les Amériques*, Presses Université de Laval, 232 p.

DUCOS, Joëlle, 2004, *Frontières et seuils*, Eidolon, 340 p.

GRANDJEAT, Yves-Charles, 2008, «L'inhumaine traversée de l'aventure dans *The Crossing* de Cormac McCarthy» dans Hervé Fourtina, Nathalie Jaëck, Joël Richard (dir), *Aventure(s)*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, pp 167-181.

_____. 1997, «Le mythe mexicain de Cormac McCarthy dans *Blood Meridian*, *All the Pretty Horses* et *The Crossing*», dans Serge Ricard (dir.), *Mexique/États-Unis, fascinations et répulsions réciproques*, Paris, L'Harmattan, p. 131-151.

LE BLANC, Guillaume, 1998, «Le Grand Passage, de Cormac McCarthy : un roman cosmique», *Esprit*, n° 819, août-septembre, p. 133-152.

MCCARTHY, Cormac, 1992, *All the Pretty Horses*, Alfred A. Knopf, 301 p.

_____. 1994, *The Crossing*, Alfred A. Knopf, 432 p.

_____. 1998, *Cities of the Plain*, Alfred A. Knopf, 304 p.

OLIVIER, Isabelle, 2005, « L'espace de l'errance dans les romans arthuriens (« XII^e-XIII^e siècles) », dans Myra Latendresse-Drapeau et Rachel Bouvet (dir.) *Errances*, Université du Québec à Montréal, *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n^o 13, p. 61-75, 141 p.

SOUDIÈRE de la, Martin, 2000, « Le paradigme du passage », *Communications*, n^o 70, pp. 5-31.

TURNER, Frederick Jackson, 1893, *The Significance of the Frontier in American History*, En ligne <http://www.gutenberg.org/files/22994/22994-h/22994-h.htm>. Consulté le 21 janvier 2013.

VAN Gennep, Arnold, 1909, *Les rites de passage: étude systématique des rites de la porte et du seuil, de l'hospitalité, de l'adoption, de la grossesse et de l'accouchement, de la naissance, de l'enfance, de la puberté, de l'initiation, de l'ordination, du couronnement des fiançailles et du mariage, des funérailles, des saisons, etc.*, Paris, Picard, 88 p.

WALLACH, R., 2000, *Myth, Legend, Dust: Critical Responses to Cormac McCarthy*, Manchester University Press, 2000, 401 p.

ZUMTHOR, Paul, 1993, *La mesure du monde: représentation de l'espace au Moyen Âge*. Éd. du Seuil, 438 p.

La colère et son double

Violence et métissages dans *Passing*
de Nella Larsen

Les années 1920 et 1930 voient l'émergence du premier mouvement « d'émancipation spirituelle » (Locke, 2010) des Africains-Américains. Quête d'affirmation, refus de soumission à la suprématie blanche et importante revendication de progrès social : la Renaissance de Harlem, ainsi qu'on la nomme aujourd'hui, suggère un important renouvellement de l'identité noire. L'effervescence n'est pas, on s'en doute bien, exclusivement politique ou sociale : les deux décennies permettent l'éclosion et la diffusion d'une riche littérature. Au centre des préoccupations des auteurs figure évidemment le rapport des Noirs à la société états-unienne. Qu'est-ce que la race ? Qu'est-ce qu'être Noir dans une société raciste ? Comment parvenir à l'égalité raciale ? Mais aussi et surtout : comment valoriser pour la première fois l'héritage culturel des Africains-Américains, comment *faire émerger* une identité culturelle noire ?

Autant de questions qui permettent de réfléchir à la publication massive de *passing novels* durant la période. Ces romans, héritiers d'une tradition populaire du XIX^e siècle, la tragédie mulâtre (*tragic mulatto/a*), sont souvent jugés conservateurs, voire réactionnaires (Miller, 2000, p. 93), ce qui paraît étonnant en regard du bouillonnement culturel qui définit l'époque. C'est qu'ils suivent une trame narrative convenue : ils mettent obligatoirement en scène un personnage mulâtre à la peau très pâle (souvent une femme), dont les efforts en vue de *passer* pour Blanc¹ le condamnent à mourir par incapacité d'assumer son double héritage racial et son identité noire. Le *passing novel* se conforme de plus à des codes narratifs contraignants et ne subvertit d'aucune manière l'idéologie raciste, puisque la protagoniste souffre fatalement de se découvrir ou d'être découverte comme Africaine-Américaine : *passer*, c'est *passer inaperçue*, c'est taire et rendre invisible son identité noire pour donner la prérogative à son identité blanche. À bien y regarder, pourtant, la représentation et l'étude du personnage mulâtre s'inscrit parfaitement dans le contexte de la Renaissance de Harlem. Plusieurs auteurs l'utilisent comme symbole de médiation, d'exploration entre les races (Gallego, 2003, p. 12). À la *frontière* de deux cultures, de deux héritages, de deux mondes, la mulâtre permet de croire à l'inclusion de l'héritage africain-américain au sein de la société blanche et raciste, aspire même à une certaine égalité raciale. Son destin, certes tracé d'avance, autorise néanmoins la coexistence de deux races ennemies et laisse entrevoir une possibilité de dialogue entre elles.

Passing : une brève présentation

Roman publié en 1929, *Passing* s'inscrit dès son titre dans la tradition des *passing novels* et de la tragédie mulâtre, mais révèle également une qualité d'écriture indéniable. Thriller psychologique sur fond de tragédie antique, il plonge la lectrice dans le Harlem bourgeois des années 1920. Noires à la peau très pâle², les amies Irene Redfield et Clare Kendry sont réunies par hasard, après douze ans de séparation. Alors qu'Irene prend part à diverses activités pour la promotion des droits des Noirs et dit assumer sa négritude (tout en profitant à l'occasion des avantages que lui confère la pâleur de sa peau), Clare a choisi de *passer* pour blanche et a épousé un homme raciste, John Bellew, qui ignore tout de ses origines. Le lien houleux qui unit les deux femmes,

1 Difficile de trouver un équivalent français au terme « passing », cette réalité étant spécifiquement états-unienne. En français, le roman *Passing* est devenu *Clair-obscur*, ce qui exprime assez bien la difficulté de traduction. J'utiliserai la traduction littérale du mot « passing », passer, tout en reconnaissant que cette formule trouve peu d'échos chez un lecteur francophone.

2 Une précision s'impose d'emblée : dès qu'il a un arrière-grand-parent noir (ce qui constitue donc 1/8 de son bagage génétique), un individu états-unien est lui-même considéré comme noir d'un point de vue légal. Le certificat de naissance annonce alors une « personne de couleur ». Voir Davis 1983.

relevant à la fois de la répulsion et d'une profonde attirance, devient d'autant plus problématique lorsque Clare exprime le désir de renouer avec la communauté noire et de participer aux événements mondains qu'Irene organise ou fréquente elle-même. Récit d'un entre-deux races, récit nerveux et pourtant contenu, poli, *Passing* propose une fascinante réflexion sur les aléas de l'appartenance raciale : comment jouer à la fois les dominants et les dominés ? Comment incarner la *traversée* d'une identité à l'autre ? Du reste, la tension qui anime les deux protagonistes atteint son point culminant dans la défenestration de Clare, aucun indice ne permettant de savoir hors de tout doute si la jeune femme s'est suicidée ou si Irene l'a assassinée.

Cette finale ambiguë, tout comme la dualité identitaire de Clare, a été maintes fois discutée par la critique. On a peu commenté, en revanche, la « turbulence émotionnelle » d'Irene (Tate, 2007, p. 344), sa colère grandissante qui mène potentiellement à la mort de Clare. Cette irruption de l'affect et de la violence dans le texte procède pourtant d'une même hybridité : tout comme le personnage mulâtre qui *passé* met au jour une seconde identité cachée, la colère est représentée dans le roman de Larsen selon divers procédés duels, comme une force émergeant de manière oblique. Manifestation honteuse et taboue, elle menace d'étouffer et d'interrompre le discours, et constitue une « fissure à la surface sociale de la conversation » (Butler, 2009, p. 180, je souligne). C'est sous le signe de la multiplicité et du métissage que je souhaite ici aborder son étude. Je m'intéresserai à la double intrigue qui régit *Passing* et verrai comment la colère d'Irene émerge sur deux niveaux textuels. La colère semble guider l'intrigue tout entière vers son dénouement tragique. Dans l'univers rigide que Larsen met en scène, son jaillissement paraît au premier abord difficilement envisageable : *Passing* est un récit où la politesse est de mise, où les femmes prennent le thé en discutant de choses futiles, réglant leur vie en fonction de leurs activités mondaines et souriant de leurs sourires convenus. La colère d'Irene, dans ces conditions, apparaît en effet comme une fissure, l'attaque ultime aux conventions et à la bonne tenue de ces personnages. Elle menace l'ordre du discours, impose un certain désordre, fait surgir une forme de théâtralité qui dérange et dérègle la structure contraignante de l'intrigue. Elle constitue, à son tour, une frontière entre deux pôles fixes, deux univers.

La mécanique de la colère

Le petit monde dans lequel évolue Irene Redfield est propre, sécuritaire, artificiel, voire anachronique (Tate, 2007, p. 342). Entre la

prochaine tasse de thé à prendre chez une amie et le prochain achat à effectuer, tout est réglé au quart de tour : « I'm filled up. Dinner and bridge » (Larsen, 2004, p. 14). Chez Irene, l'horaire est calculé et serré, les sorties mondaines sont prévues longtemps d'avance. On nage en pleine répétition d'un quotidien bourgeois et futile, où prendre le thé et faire une partie de bridge sont une tâche, presque une obsession. Irene *joue* un rôle, qu'on devine être celui de femme de la bonne société. Elle répète inlassablement la même routine et les mêmes gestes, en plus de revêtir ses plus belles robes et d'apparaître en public sous son meilleur jour. Elle respecte à la lettre les conventions sociales de son époque, fait de son quotidien une sorte de *rituel* où les apparences doivent être préservées à tout prix. La banalité d'un tel mode de vie prend des allures de cérémonie, comme si une menace devait être tenue à distance : « [T]o her, security was the most important and desired thing in life » (Larsen, 2004, p. 87). Derrière la futilité, on sent une insécurité profonde, une peur de prime abord incompréhensible, mais qui a à voir, justement, avec la colère.

Pas surprenant que la structure du roman soit elle-même contrainte et possède un caractère routinier. Trois parties de longueur plus ou moins égale constituées chacune de quatre scènes : voilà qui devrait garantir à l'intrigue de *Passing* une importante rigidité, un effet de répétition rassurant. Les parties (les deux premières, tout particulièrement) suivent un même modèle, sont organisées selon un enchaînement semblable d'événements : les personnages « entrent en scène » à des moments précis, reviennent à intervalles réguliers. De la même manière, les lieux dans lesquels se déroule le récit se recourent : la première scène de chaque partie se tient chez Irene alors que la troisième donne généralement lieu à un rassemblement extérieur (thé chez Clare, soirée de bienfaisance, réunion chez des amis). Larsen réécrit toujours la même scène, met au point une intrigue cyclique, un bref enchaînement narratif répété trois fois, mais qui pourrait l'être sans fin. Dès les toutes premières pages, les événements se succèdent de manière attendue et convenue : Irene oscille toujours entre le désir de ne plus jamais côtoyer Clare (« She was through with Clare Kendry » [Larsen, 2004, p. 21]) et celui, irrésistible, de garder contact avec elle (« At that moment it seemed a dreadful thing to think of never seeing Clare Kendry again » [Larsen, 2004, p. 20]). *Passing* est ainsi l'histoire d'un univers réglé et mécanique, une pièce à jouer et à rejouer invariablement, un récit programmé d'avance où les personnages font figure de marionnettes imperturbables. À l'image de la vie d'Irene, la structure narrative de *Passing* semble banale, voire lassante.

Pourtant, il y a bel et bien une fissure, une menace que tout s'écroule, que le flegme devienne emportement, que la colère trouble la quiétude et l'apparente monotonie de l'univers d'Irene. Cette menace paraît d'abord inoffensive tant est banalisée la colère du personnage. Par une curieuse contradiction, la colère d'Irene est taboue mais on la retrouve partout. Il faut dire que le traitement de l'émotion relève presque exclusivement d'une nomination explicite par la voix narrative. La colère est si souvent nommée qu'on ne croirait pas utile d'y accorder de l'attention. Les mots «anger», «annoyance», «irritation», «resentment», «rage» ou «fury», à force d'être répétés, deviennent en quelque sorte naturels, invisibles : Irene est constamment fâchée (ou à tout le moins contrariée), et pour des raisons qui sont le plus souvent anodines. À l'idée de revoir Clare alors qu'elle a un horaire chargé, Irene éprouve une irritation grandissante (Larsen, 2004, p. 21) ; à discuter autour d'un thé avec Clare et leur copine Gertrude, elle devient subitement pleine de ressentiment (Larsen, 2004, p. 24) ; à se disputer avec son mari à propos de l'éducation sexuelle de leurs fils, elle est furieuse puis s'exhorte au calme en tentant de réprimer sa colère (Larsen, 2004, p. 45). Un tel procédé octroie certes à la voix narrative un pouvoir important : «le narrateur a pour fonction de révéler plus que ce qu'Irene peut elle-même se risquer à révéler» (Butler, 2009, p. 173). La narration permet à la lectrice de bien saisir l'état émotionnel d'Irene, mais pose vite un piège en transformant la divulgation en simple généralité : par les multiples répétitions, la colère peut être ignorée ou sembler sans conséquence. Du reste, le quotidien d'Irene étant placé sous le signe de l'artifice, on assiste à une dépersonnalisation du personnage. Puisque c'est la prochaine tasse de thé à prendre qui compte, on a du mal à cerner qui est vraiment Irene : hormis son besoin de sécurité, peu de choses nous sont dites à son sujet. Paradoxalement, seule la colère l'humanise. Dans sa personnalité et son univers aseptisés, on trouve une nouvelle forme de *passage*, une nouvelle frontière : Irene *pass*e pour une femme calme, exemplaire et rangée alors qu'elle cache une profonde colère.

Il faut donc s'intéresser à la condamnation de l'affect qui marque le roman tout entier. Il y a fort à parier que la colère d'Irene est banalisée au nom d'une politesse, d'une retenue relevant à la fois des personnages et de la narration. Irene tait constamment ses sentiments : «Inside the shop, she stilled the trembling of her lips and drove back her rising anger» (Larsen, 2004, p. 46). Tout acte ou toute parole qui ne s'inscrit pas dans le déroulement de la routine bourgeoise est profondément refoulé. Mais il y a plus encore : on a affaire à un camouflage des émotions *dans la narration*. Malgré la nomination fréquente de certaines

actions et certains mots liés au continuum de la colère, la voix narrative évacue à coup sûr de nombreuses informations. Faisant écho à la structure rigoureuse de l'intrigue et à l'autocensure émotive d'Irene, les phrases de *Passing* sont marquées par une importante économie de mots, elles sont courtes et sèches et restent souvent inachevées : « How savagely she had clawed those boys [...] And how deliberately she had – » (Larsen, 2004, p. 3). On trouve dans *Passing* un mutisme, quelque chose de l'ordre d'un silence obligé, la présence d'une rage folle sous la surface lisse et bien réglée. La colère est nommée (par l'instance narrative, mais pas par le personnage) et pourtant enfouie (par les deux), comme si la répétition du mot faisait écran à une réelle présence de l'émotion, comme si sa seule mention exposait déjà au pire. Du reste, la répression presque malade indique un malaise : sous ces manifestations « banales » il y a peut-être une colère fondée, des débordements à prévoir, une menace plus importante qu'elle ne le semblait a priori. Sous la colère nommée et donc banalisée en couve une autre, celle-là dangereuse, explosive. On peut alors voir apparaître un second niveau de sens, une deuxième intrigue, comme un sous-texte qui émerge.

Le théâtre de la colère

L'expression de la colère procède dans *Passing* d'un appel au théâtral, à la performance. Le jeu convenu d'Irene, celui qui régit prétendument son existence, est lentement remplacé par l'émergence d'un excès, d'une outrance. Réprimée et banalisée, la colère menace néanmoins d'exploser, elle *déborde* dans le récit qu'on croyait mécanique. Porteuse d'un dérèglement progressif du discours, elle fait jaillir le désordre. Ce qui devait demeurer masqué devient public, se transforme en spectacle.

Les toutes premières pages du roman sont, à cet effet, révélatrices. Dans la chaleur étouffante d'août, Irene fait des courses lorsqu'elle aperçoit un homme tomber du sixième étage d'un immeuble. Cette chute, qui annonce la scène finale du roman, est intéressante dans la mesure où elle ne trouve aucune suite. De l'homme qui gît au sol tout près d'Irene, on ne saura rien du tout : « Was the man dead, or only faint? Someone asked her. But Irene didn't know and didn't try to discover. She edged her way out of the increasing crowd, feeling disagreeably damp and sticky and soiled from contact with so many sweating bodies » (Larsen, 2004, p. 4). Le corps qui chute, qui *tombe*, au sol comme dans le texte, est vite effacé sans autre explication. Toute l'attention est plutôt portée vers le besoin irrépressible qu'a Irene de quitter la scène : la chaleur est insupportable, les corps transparent,

il reste encore des courses à faire. Irene n'éprouve pas seulement du désintérêt devant le drame qui vient de se jouer sous ses yeux : elle doit partir, fuir cet événement étrange, ce corps surgi de nulle part. Sa vie bien remplie ne supporte pas une telle perturbation. Et l'homme, il faut le rappeler, n'est pas victime d'une crise cardiaque ou d'un événement qu'on pourrait qualifier d'« ordinaire ». Sa chute relève du spectaculaire, de la mise en scène. Son corps s'*expose*.

Voilà qui donne le ton. Par la suite, Larsen multiplie les passages où l'excès menace la rigidité de l'intrigue, où la retenue disparaît pour faire brièvement place à la fébrilité et à l'exagération. D'abord simple manifestation physique (« Brilliant red patches flamed in Irene Redfield's warm olive cheeks » [Larsen, 2004, p. 3]) ou action furtive et étouffée (« Irene hung up the receiver with an emphatic bang, her thoughts immediately filled with self-reproach » [Larsen, 2004, p. 22]), l'expression de la colère devient de plus en plus marquée, les événements d'abord innocents ou même insignifiants prenant graduellement un nouveau sens. Placés l'un à la suite de l'autre, les éclats de colère guident l'intrigue vers son dénouement tragique, notamment en ce qu'ils paraissent de plus en plus outranciers. Ils annoncent une fin brutale et théâtrale, où la rage et la mort éclatent au grand jour.

Malgré la retenue et le tabou, Irene pose en effet des gestes inusités en regard du *rôle* qu'elle devrait jouer : la femme distinguée et bien mise devient nerveuse et fébrile. Lorsque John Bellew, lors d'une scène terrorisante, blague à propos de Clare, affirmant que la peau de sa femme s'assombrit avec le temps et qu'elle pourrait un jour devenir complètement noire (rappelons que Bellew est raciste et qu'il ignore que Clare est effectivement Noire), Irene éclate d'un rire démesuré :

He roared with laughter. Clare ringing bell-like laugh joined his. Gertrude after another uneasy shift in her seat added her shrill one. Irene who had been sitting with lips tightly compressed, cried out : "That's good!" and gave way to gales of laughter. She laughed and laughed and laughed. Tears ran down her cheeks. Her side ached. Her throat hurt. She laughed on and on and on, long after the others had subsided. Until, catching sight of Clare's face, the need for a more quiet enjoyment of this priceless joke, and for caution, struck her. At once she stopped [...] This wasn't funny [...] In Irene, rage had not retreated (Larsen, 2004, p. 29-30).

Frappe, dans cet extrait, le temps que met Irene avant de commencer à rire. La (fausse) rigolade est déjà amorcée depuis un bon moment lorsque la jeune femme explose à son tour. Le caractère simulé d'un tel éclat est on ne peut plus clair : le rire d'Irene masque avant toute chose la colère devant les propos ignobles de Bellew. Il est feint et calculé, il trouble le bon déroulement de la rencontre entre amis. Le

rire constitue une menace : il risque de rendre la colère *publique*, de déranger la scène, de faire jaillir la vérité.

Plus encore, au fil des pages, la colère émerge et conduit à des explosions plus fracassantes. Celles-ci envahissent à la fois le texte et la vie du personnage, jusqu'à faire paraître outranciers les agissements d'Irene. La colère du personnage explose sans crier gare, devient toujours plus violente, jusqu'à susciter l'incompréhension de la lectrice. Comme lors d'une scène étrange, alors qu'Irene croit son mari coupable d'une relation adultère avec Clare, sans toutefois disposer d'indices confirmant son intuition :

Actually, she didn't count. She was, to him, only the mother of his sons. That was all. Alone she was nothing. Worse. An obstacle.

Rage boiled up in her.

There was a slight crash. On her floor at her feet lay the shattered cup. Dark stains dotted the bright rug. Spread. The chatter stopped. Went on. Before her, Zulena gathered up the white fragments (Larsen, 2004, p. 73).

La colère, comme le souligne Judith Butler, se répand subitement dans le texte comme le thé se répand au sol, sorte de tache de sang à nettoyer rapidement (Butler, 2009, p. 178). Intéressant, ici, comment elle monte en Irene tout en étant étouffée : il y a achoppement dans la narration, comme si la tasse brisée surgissait d'ailleurs, sans que personne la touche. La lectrice *sait* qu'Irene a brisé la tasse ; néanmoins, l'ellipse fait que, sans autres détails, l'incident pourrait paraître extérieur au personnage. Vite, surtout, il faut ramasser les dégâts : les morceaux sont balayés par la domestique dès qu'ils ont touché le sol. Ils miment, voire incarnent une fébrilité qu'on ne voudrait pas voir émerger. Irene, du reste, annonce la fin de *Passing* : si la colère en vient à se répandre *pour vrai*, si elle vient troubler l'ordre et la rigidité autant du texte que de la petite société dépeinte, alors il faut l'étouffer une fois pour toutes, il faut faire disparaître Clare. Celle-ci constitue en effet une double menace : elle pourrait à tout moment dévoiler son identité secrète, mais aussi rendre visible la rage enfouie d'Irene. Ainsi, la contrariété et la subtile irritation deviennent graduellement colère et indignation puis rage et fureur, transformant Irene en personnage irrationnel et incontrôlable. L'événement, à la fois énorme et infime (en témoigne le quasi-oxymore « slight crash »), signale la fin d'un monde.

Évidemment, Irene tente de rester stoïque, de sauver le jeu : « She wanted no empty spaces of time in which her mind would immediately return to that horror which she had not yet gathered sufficient courage

to face. Pouring tea properly and nicely was an occupation that required a kind of well-balanced attention» (Larsen, 2004, p. 71). Il lui faut répéter la routine, exécuter les actions familières, maintenir intact ce qui menace de s'écrouler : «She went on pouring. Made repetitions of her smile. Answered questions. Manufactured conversations» (Larsen, 2004, p. 72). Intéressant, ici, comme la frontière est mince entre le fait de *verser* («pouring») et de *renverser* du thé. Le premier geste symbolise l'ordre et le deuxième, l'exact contraire. On n'est pas bien loin de la tension entre les couleurs de peau : entre blanc et noir, entre oppresseur et opprimé se trouve une ligne bien fragile... Irene ne parvient plus à masquer la douleur et la colère qui l'affligent, remettant sa vie entière en question. Elle craque, son agitation l'emporte, elle s'abandonne aux larmes et aux tremblements :

Sitting there alone in the forsaken dining-room, unconsciously pressing the hands lying in her lap, tightly together, she was seized by a convulsion of shivering [...] Surely, she was going mad with fear and suspicion. She must not work herself up. She must not! Where were all the self-control, the common sense, that she was so proud of? Now, if ever, was the time for it (Larsen, 2004, p. 84).

On peut évidemment questionner de telles réactions, se demander pourquoi Irene devient si émotive pour ce qui n'est au fond qu'une intuition. Quoi qu'il en soit, le désir de vengeance est là, Irene souhaitant en quelque sorte la mort de Clare : «She wanted to be free of her, and of her furtive comings and goings. If something would happen... Anything. She didn't care what. Not even if it were that Clare's Margery³ were ill, or dying. Not even if Bellew should discover –» (Larsen, 2004, p. 78). Le texte lui-même subit cette agitation, les phrases devenant de plus en plus syncopées, les événements déboulant à une vitesse folle, comme le tic-tac frénétique de l'horloge : «The clock chimed. One. Two. Three. Four. Five. Six» (Larsen, 2004, p. 75).

La mort de Clare, tout ambiguë qu'elle soit, est intéressante puisqu'elle fait surgir une dernière fois le spectaculaire : «What happened next, Irene Redfield never afterwards allowed herself to remember. Never clearly. One moment Clare had been there, a vital glowing thing, like a flame of red and gold. The next she was gone» (Larsen, 2004, p. 91). Mourir défenestrée, voilà qui n'est pas banal, qui relève à la fois de l'étrange et du tragique. Clare disparaît, littéralement : il ne reste plus rien d'elle, pas même de corps à ramasser comme les morceaux de la tasse de thé fracassée. Et pourtant, tout en aboutissant à un non-dit, à un vide textuel qui oblige à la supposition,

3 Margery est la fille de Clare. Elle n'est jamais présente dans l'action. Le « résultat » du métissage entre Clare et Bellew est hors texte, lui-même tabou.

Passing se termine comme il a commencé, sur une traversée du privé au public, sur une volonté d'exposition et d'exhibition, et sur une chute réelle et symbolique. Le corps de Clare, sans être décrit une fois au sol – c'est comme s'il s'était volatilisé –, a été poussé vers l'extérieur, a fait irruption dans le domaine public. Tout en étouffant une fois pour toutes la tension qui a fait évoluer l'intrigue du roman, il dévoile officiellement l'identité cachée de la jeune femme. Il symbolise ainsi la fin du *passage*, comme s'il rendait Clare à sa véritable race. Surtout, il expose ce qui avait été jusque-là profondément refoulé, il met au jour l'immense violence contenue et accumulée au fil des pages. Il s'impose comme une ultime explosion.

Ce qui devait donc être répétition et rigidité devient nervosité et perte de contrôle. Au-delà des événements isolés, des éclats et des corps surgis, différentes préoccupations esthétiques et textuelles mettent la colère en scène : la structure de *Passing* se dérègle, les scènes deviennent plus courtes, l'ordre des événements est dérangé, la température change⁴. En fait, la colère impose un double niveau de jeu, elle *superpose* deux mises en scène : le jeu convenu qui réglait froidement l'existence d'Irene est bouleversé par l'émergence d'une nouvelle pièce, par l'irruption d'un nouveau scénario et d'une nouvelle performance à livrer. Irene devient une caricature d'elle-même, sa colère exacerbe le ridicule de la première mise en scène, de son existence convenue. Le drame bourgeois se mue en tragédie.

Il n'y aurait évidemment pas de double mise en scène, pas de *duplicité*, sans la relation ambiguë qui lie Irene à Clare. C'est Clare qui fait émerger la colère d'Irene, qui dérègle tout son univers. Dès la première page du roman, Clare impose une menace, et Irene le sent très bien qui refuse d'ouvrir la lettre qu'elle vient de recevoir de son amie : « She was wholly unable to comprehend such an attitude towards danger as she was sure the letter's contents would reveal ; and she disliked the idea of opening and reading it » (Larsen, 2004, p. 1). Il y a tout lieu de croire que Clare renvoie à Irene l'image de sa propre captivité. Sous les tasses de thé et les parties de bridge, n'y a-t-il pas, au fond, qu'un vide ? Prise dans le jeu des apparences, Irene n'en demeure pas moins une femme noire dont l'identité, je l'ai souligné plus haut, se résume à un mode de vie précis et circonscrit. Difficile de savoir qui elle est vraiment, quelles sont ses aspirations. Elle incarne un personnage figé et réduit à incarner des conventions sociales. Dans

⁴ La chaleur étouffante qui avait marqué les premières parties du roman cède le pas à la fébrilité des Fêtes et de l'hiver : « Christmas, with its unreality, its haectic rush, its false gaiety, came and went » (Larsen, 2004, p. 77), jusqu'à cette tempête de neige qui fait virevolter les flocons de neige durant la scène finale. La chaleur, on le sait, constitue pourtant un symbole admis de la colère et de la passion en général.

le métissage, la mobilité sociale qu'elle suggère, Clare, quant à elle, trouble le statu quo. Son *passage* déstabilise la sécurité et le confort d'Irene, suscitant du coup un danger. Clare renvoie, comme un miroir, l'idée selon laquelle Irene réprime toute passion, toute émotion, toute force de vie. En *passant*, en étant tout à la fois noire et blanche, Clare met au point un jeu de transgression et de subversion qui n'est pas sans contraster avec l'immobilisme, la vacuité identitaire d'Irene. Cette dernière est coincée dans un jeu à jouer à la perfection : boire du thé, organiser des bals de bienfaisance, porter de belles robes. Il y a chez elle un conflit de nature « historique » (Butler, 2009, p. 183), la nécessité d'être loyale à sa « race », à son mariage et à ses enfants tout en aspirant, sans doute, à *autre chose*. Clare renvoie à Irene l'inconfort de son statut de femme noire, statut qui paraissait de prime abord parfaitement assumé. Peut-on voir là la source de la colère ? Serait-ce l'apparente liberté raciale de Clare qui provoquerait la colère d'Irene, colère qui serait alors masquée derrière un désir de sécurité toujours plus fort, mais aussi derrière une irrationalité grandissante ? Serait-ce à tout le moins dans cette hybridité raciale que naîtraient les sentiments ambigus d'Irene, jusqu'à faire surgir la violence ? La nécessité de protéger Clare contre son mari raciste ébranle la protagoniste de *Passing* et l'oblige à faire face à l'oppression dont elle est, malgré elle, victime :

Sitting alone in the quiet living-room in the pleasant fire-light, Irene Redfield wished, for the first time in her life, that she had not been born a Negro. For the first time she suffered and rebelled because she was unable to disregard the burden of race. It was, she cried silently, enough to suffer as a woman, an individual, on one's own account, without having to suffer for the race as well. It was a brutality, and undeserved. Surely, no other people so cursed as Ham's dark children [sic] (Larsen, 2004, p. 78).

En paraissant blanche, en paraissant libre, Clare exige d'Irene qu'elle pose un regard sur sa propre identité. Elle dévoile une marque d'infériorité qu'Irene voudrait sans doute taire. Au fond, dit Clare, l'héritage racial, même dissimulé derrière une peau pâle et d'importants moyens financiers, constitue une tare, une souffrance.

Conclusion

On assiste, dans *Passing*, à la représentation d'une colère feutrée, dissimulée derrière un univers faste et riche que peu d'auteurs noirs, avant Nella Larsen, avaient mis en scène (Tate, 2007). Cette bourgeoisie émergente, malgré les moyens dont elle dispose, ne peut se soustraire au racisme. « Dad, why is it that they only lynch coloured people ? » (Larsen, 2007, p. 82) demande Ted, le fils d'Irene. Malgré les belles robes, le confort matériel et la classe sociale, l'oppression raciale

est toujours bien présente : c'est Clare, précisément, qui permet de l'exposer au grand jour. Être Noire, en somme, pose problème : qu'on fasse semblant d'accepter sa négritude ou qu'on joue vainement à être Blanche, on demeure l'objet d'une haine historique. Et on est, même si on tente de le cacher, en colère. Dans un roman où prédominent « l'ambiguïté du signe, la multiplicité du sens, la polysémie de l'interprétation » (Murat, 2010, p. 8), la colère et la violence sont à leur tour porteuses d'une dualité et émergent de manière oblique : si elles ne sont pas bonnes à dire, elles envahissent le texte de Larsen avec une force peu commune. À la manière des races qui s'entrechoquent et s'entrecroisent, elles constituent un passage, une frontière, elles suggèrent une hybridité métaphorique entre deux mondes qu'on croyait jusque-là irréconciliables.

Bibliographie

- BUTLER, Judith. 2009. «“Passing”, “Queering” : le défi psychanalytique de Nella Larsen», dans *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du sexe*, traduit de l’anglais par Charlotte Nordmann, Paris : Éditions Amsterdam, p. 171-193.
- DAVIS, Angela. 1983. *Femmes, race et classe*, traduit de l’anglais par Dominique Taffin, Paris : Des femmes, 341 p.
- GALLEGRO Duran, Maria del Mar. 2003. *Passing Novels in the Harlem Renaissance : Identity Politics and Textual Strategies*, Münster : Lit Verlag, coll. «Forecast», 214 p.
- HUTCHINSON, Georges (dir.). 2007. *The Cambridge Companion to the Harlem Renaissance*, New York : Cambridge University Press, 272 p.
- LARSEN, Nella. 2004 (1929). *Passing*, New York : Dover Publications, 94 p.
- LOCKE, Alain. 2010 (1925). «Enter the New Negro», *National Humanities Center* [en ligne], <http://nationalhumanitiescenter.org/pds/maai3/migrations/text8/lockenewnegro.pdf>.
- MILLER, Ericka. 2000. *The Other Reconstruction : Where Violence and Womanhood Meet in the Writings of Wells-Barnet, Grimké, and Larsen*, New York : Garland Pub, 153 p.
- MURAT, Laure. 2010. «Préface», dans Nella Larsen, *Clair-obscur*, traduit de l’anglais par Guillaume Villeneuve, Paris : Flammarion, p. 7-29.
- TATE, Claudia. 2007. «Nella Larsen’s *Passing* : A Problem of Interpretation», dans Nella Larsen, *Passing* (édition critique sous la direction de Carla Kaplan), New York, W.W. Norton & Company, p. 342-350.

**ÉCRITURE
DE L'ESPACE
ET ESPACE DE
L'ÉCRITURE**

La poétique de l'espace et l'expérience de l'écriture

| dans *Les Nourritures terrestres* d'André Gide

Parler de l'espace en littérature semble à première vue paradoxal : dans la mesure où l'œuvre littéraire s'accomplit dans la durée et que la lecture même de l'œuvre se fait dans le temps. Néanmoins, la littérature entretient avec l'espace des rapports fermes et solides, car ce dernier constitue une matière constante dans laquelle certains écrivains et certains poètes puisent leurs sujets de création littéraire.

Encore faut-il ajouter que la littérature s'exprime en termes d'espace : le vocabulaire spatial offre aux écrivains des procédés d'expression très riches. Dénué de sa fonction de localisation, il permet de créer un langage métaphorique. Comme en témoigne Genette, il peut même symboliser l'idée du temps ou celle de la religion : « Dans ces métaphores le plus souvent irréflechies (la ligne du parti, les perspectives d'avenir, la distance intérieure, le plan divin, etc.), on ne parle pas de l'espace : on parle d'autre chose en termes d'espace » (Genette, 1966, p. 102).

De surcroît, depuis l'expérience de Mallarmé qui a ouvert la poésie sur l'espace, l'écriture se spatialise et se visualise sur l'espace de la page. La spatialisation de l'écriture atteint d'ailleurs l'un de ses plus hauts points d'accomplissement avec le poème *Un Coup de dés n'abolira jamais le hasard*. Dès lors, le langage « s'espace afin que l'espace, en lui, devenu langage se parle et s'écrive » (Genette, 1966, p. 108). D'ores et déjà, l'espace érige une place considérable dans la littérature. Il cesse d'être un cadre où se déroulent les événements pour devenir l'un des objets mêmes de l'écriture moderne.

Les Nourritures Terrestres d'André Gide illustre ce changement de perspective à propos de l'espace. Ce récit poétique retrace en fait l'itinéraire spatial d'un personnage-voyageur qui se lance dans un interminable mouvement de changement spatial. La mobilité constante du personnage émane à vrai dire d'une passion vertigineuse qui le porte à changer constamment d'espaces à la recherche de nouvelles promesses de bonheur. L'espace constitue ainsi l'enjeu même de l'écriture dans l'œuvre.

Dans le cadre de cet article, nous mettons l'accent sur la plénitude spatiale dans *Les Nourritures terrestres*, c'est-à-dire sur l'enrichissement que la diversité spatiale acquiert au personnage-voyageur. Nous cherchons également à montrer comment la mobilité spatiale du personnage se manifeste sur le plan de l'écriture. Pour ce faire, nous tentons d'étudier le parcours spatial et son évolution en termes d'intensité pour déboucher sur la spatialisation de l'écriture et sur le principe de dépassement qui régit l'écriture dans *Les Nourritures terrestres*.

Rencontres avec l'espace : de l'enrichissement au débordement

Conçu dans le roman classique comme le cadre du déroulement de l'action, l'espace devient, dans *Les Nourritures Terrestres*, son objet même. Il fuit les repères de fixité propres au roman classique et se dote d'« une conception beaucoup plus mobile, faite de déplacements et de traversées » (Pickering, 1997, p. 244). Ce qui signifie que l'espace gidien perd sa dimension habituelle pour revêtir une nouvelle fonction définie en termes de mouvement et de déplacement. Il est moins un cadre préétabli qu'un espace en construction, puisqu'il se définit au fur et à mesure que le personnage-voyageur se déplace et avance dans le parcours spatial.

Renouveler l'espace, fuir le lieu présent, c'est l'objectif qui anime l'ensemble du texte. Inconnu et fuyant, l'espace gidien est à découvrir.

Il fuit toute saisie véritable et se construit à travers la dynamique de déplacement. Selon la logique gidienne de dépassement, le cadre spatial est perpétuellement voué au changement. Il devient un potentiel d'enrichissement, un stimulus de dépassement condamné à la négation du stade atteint :

C'est une route à élire dans un pays de toutes parts inconnu où chacun fait sa découverte de sorte que la plus incertaine dans la plus ignorée Afrique est moins douteux encore... Des bocages ombreux nous attirent. (Gide, 1936, p. 20)

Animé par un désir perpétuel de dépassement, le personnage-voyageur suit un parcours spatial infiniment inachevé. Il visite des pays et les quitte sans nostalgie ni regret, dans l'objectif d'explorer d'autres lieux qui lui sont encore inconnus : « je voyageai, je renaquis avec un être neuf, sous un ciel neuf au milieu des choses complètement renouvelées » (Gide, p. 180).

Cette dynamique de dépassement, préalable catalyseur de l'action dans *Les Nourritures terrestres*, explique la diversité et l'inachèvement du parcours spatial qui se veut illimité et ouvert à toute possibilité de renouvellement. Le « Livre III » retrace, en l'occurrence, un itinéraire marqué par la pluralité et la multiplicité des lieux visités. Cette trajectoire spatiale s'ouvre sur les villes du nord (villa Borgia, Adriatique, Florence, Rome, Naples, Montpellier, Syracuse, Malte) pour déboucher sur celles de l'Orient (Biskra, Tunis, Blidah). Le personnage-voyageur s'élance dans une expérience très riche à la recherche d'un autre paysage susceptible de créer en lui de nouvelles impressions : « Colline de Vincigliata. Là j'ai vu pour la première fois les nuages, je m'en étonnai beaucoup » (Gide, p. 50).

Dans les « Livre VII » et « Livre VIII », le personnage-voyageur opte pour un parcours centré essentiellement sur les villes de l'Orient. Il se plaît à énumérer tous les lieux qu'il a visités au cours de son voyage (Biskra, Tunis, Chetma, El-kantara, Kairouan, Sousse, Chegga, M'rayer, Megarine, Temassine, Enfida). Cette énumération met en évidence la mobilité vertigineuse qui l'anime. Elle met également l'accent sur la diversité qui marque son itinéraire spatial. Aussi pourrait-on dire que ce qui caractérise le plus ce parcours géographique est son évolution du nord vers l'Orient, c'est-à-dire de la civilisation au désert, du familier à l'exotique. Cette progression dans la découverte du cadre spatial va de pair avec le processus d'intégration du [moi] dans l'espace.

Le [moi] entre en contact avec le monde qui l'entoure de manière progressive. Son initiation à l'espace se fait lors de son voyage à Villa Borghèse et à l'Adriatique. Au cours de cette première expérience

spatiale, nous remarquons l'absence de toute implication subjective et de toute imposition pronominale « je, mon ». C'est en parlant de Rome et de Florence que le [moi] commence à s'afficher : « j'ai vu, ma joie, je ne voyais pas ». Ce n'est qu'à partir de la description de Naples que nous pourrions parler de l'implication des sens, jusqu'alors il n'est question ni d'osmose avec la nature ni de synesthésie. Plus le personnage-voyageur avance dans l'espace, plus le narrateur déploie un langage fortement modalisé dont témoigne la redondance de l'adverbe « très » : « Extraordinaire ivresse des crépuscules d'été sur les places, quand il fait encore très clair. Exaltation très spéciale » (Gide, p. 53).

La plénitude spatiale se traduit à travers cette saisie sensorielle de l'espace, puisque les sens sont impliqués dans le processus de l'intégration spatiale. C'est par le biais de ceux-ci (la vue, l'odorat, l'ouïe et le toucher) que le dehors se trouve intériorisé et que l'extérieur et l'intérieur s'interpénètrent mutuellement :

Et par une attention subite, simultanée de tous les sens, arriver à faire (c'est difficile à dire) du sentiment même de sa vie, la sensation concentrée de tout l'attouchement du dehors ... (ou réciproquement). - j'y suis ; là j'occupe ce trou, où s'enfoncent :

dans mon oreille :

ce bruit continu de l'eau ; grossi, puis apaisé, de ce vent dans ces pins, intermittent, des sauterelles, etc. j'y suis ; là j'occupe ce trou, où s'enfoncent :

dans mes yeux :

l'éclat de ce soleil le ruisseau, le mouvement de ces pins... (tiens, un écureuil)... de mon pied, qui fait un trou dans cette mousse, etc. j'y suis ; là j'occupe ce trou, où s'enfoncent :

dans ma chair :

(la sensation) de cette humidité ; de cette mollesse de mousse ; (ah ! quelle branche me pique ?...) de mon front, etc.

dans mes narines :

...(chut ! l'écureuil s'approche), etc. (Gide, p. 125)

Dès lors, le [moi] fait partie de l'expérience spatiale. En créant une osmose entre le dedans et le dehors, une certaine réciprocité naît entre lui et l'espace. Cette intégration dans l'espace qui débouche sur une symbiose parfaite entre l'extérieur et l'intérieur se traduit dans deux mouvements.

Le premier est celui du « mouvement d'extériorisation » : le moi se projette dans l'espace qui devient le reflet extérieur des fantasmes

intérieurs. Le personnage-voyageur entre en harmonie avec la nature qui l'entoure. Il extériorise ses sentiments et ses pensées : « je sème mon amour sur la vague, ma pensée sur la stérile plaine des flots, mon amour plonge sur les flots » (Gide, p. 59).

Le deuxième est celui du « mouvement d'intériorisation ». Le personnage-voyageur s'ingénie à déguster tous les fruits sur lesquels se pose son regard : « *Fruits! J'ai mangé votre pulpe juteuse* » (Gide, p. 105). Incorporer les nourritures permet d'intérioriser l'espace et de l'intégrer dans le [moi]. Ce mouvement d'intériorisation est aussi traduit dans le « Livre VIII » par le biais du verbe « se recueillir » :

Ce que l'on appelle : se recueillir... Etre seul en moi, c'est n'est plus personne : je suis peuplé - d'ailleurs je ne suis chez moi que partout. (Gide, p. 151)

Le débordement de l'expérience atteint ici son plus haut point d'intensité. Le personnage paraît n'être jamais seul, car il semble toujours construit de façon multiple. Cette multitude spatiale n'est que l'aboutissement de ce principe de disponibilité qui l'anime tout au long de son parcours : « chaque nouveauté doit nous trouver toujours tout entiers disponibles » (Gide, p. 65).

De surcroît, cette plénitude spatiale trouve sa parfaite illustration dans les phrases à « compartiments », qui ponctuent l'ensemble de l'œuvre. L'emploi de ces phrases « pleines » est ce qui fait, d'ailleurs, la singularité de l'écriture dans *Les Nourritures Terrestres*, d'après l'expression de Marie-Thérèse Veyreng :

On touche ici à une propriété distinctive de la phrase gidienne, phrase trop pleine et comme bondée, chargée de sens dans chacun de ses compartiments et que l'écrivain compare lui-même dans son journal à la valise de voyage qu'il ne résigne pas à fermer, voulant y faire entrer toujours autre chose. (Veyreng, 1969, p. 312)

Ces « phrases pleines » corroborent le foisonnement spatial vécu par le personnage-voyageur. Elles traduisent la disponibilité de ce personnage qui s'attarde sur tous les détails susceptibles de faire renaître en lui des impressions fugitives. Cette volonté de capter les variations éphémères de l'espace donne lieu à des « phrases à tiroirs »¹, selon l'expression de Ch. Bruneau :

La lumière qui s'infiltrait d'en bas, entre les fentes des volets clos et renvoyait au plafond blanc les reflets verts de la pelouse cette clarté du soir m'était la seule chose délicieuse, pareille à la clarté qui paraît douce et charmante, venue entre les feuilles et les eaux, et qui tremble,

¹ Cette expression est citée par Marie-Thérèse Veyreng, op. cit., p. 133. Voir Ch. Bruneau, *La phrase d'art dans la littérature française du XIX^{ème} siècle et du XX^{ème} siècle*, Port Verlay, Stuttgart, 1955, p. 130.

au seuil des grottes, après qu'on a longtemps senti vous envelopper leurs ténèbres. (Gide, p. 26)

Nous avons affaire ici à « une phrase pleine », marquée par le recours à la comparaison. Ce procédé permet d'ancrer l'espace décrit dans un espace-temps qui renvoie au courant romantique. La présence des adjectifs (clos, blanc, verts, délicieuse, douce, charmante) participe, aussi, de cette volonté de tout dire, afin de rendre compte de l'intensité de l'expérience. Le principe de l'enchâssement des propositions permet la dilatation spatio-temporelle du concept de lumière dans des topoï oscillant entre la rêverie intime (espace du dedans : volets, plafond, pelouse) et les confins de l'univers (espace du dehors : feuilles, eau, seuil des grottes).

De l'expérience spatiale à l'expérience de la page

Afin de mettre l'accent sur la multiplicité de cette expérience spatiale, Gide se tient par-delà une énonciation générique systématiquement reconduite. *Les Nourritures Terrestres* est une œuvre qui se présente « sous les apparences les plus déconcertantes et déroutantes qui soient² » (Martin, 1897, p. 35). Elle surprend par l'absence de cohésion et d'unité formelle. Chacun des huit « Livres » qu'elle contient est indépendant l'un de l'autre. Aucune trame narrative ne les enchaîne et aucun genre ne les unifie. C'est une œuvre qui frappe par sa singularité et sa volonté d'échapper aux classifications traditionnelles. Martin dit à ce propos que *Les Nourritures Terrestres* « n'est ni un poème, ni un roman...il demande à être jugé comme une manifestation d'art isolée et unique »³ (Martin, p. 35).

C'est une œuvre hybride et multigénérique. Nous y trouvons le genre épistolaire qui se manifeste dans « la préface » ainsi que dans « l'envoi » et le genre épique dont témoigne le fragment sur Tyncéus. Le genre lyrique est également présent à travers « le chant de l'ivresse » et « le chant des fruits ». Le genre narratif et le genre didactique y coexistent aussi d'une manière parfaitement agencée. L'espace de la page devient ainsi le lieu d'un assemblage étrange de strophes, de paragraphes, de vers libres et de maximes. Bref, la diversité des genres, qui se disputent l'espace de la page, n'est que le reflet de cette intensité spatiale vécue par le personnage.

² Dans une lettre adressée par Beaubourg à André Gide.

³ Henri Gheon, *Ermitage*, mai 1897 (cité par Claude Martin, *op. cit.*, p.35)

En outre, l'auteur met en œuvre « une disposition typographique très audacieuse projetant les élans affectifs et les aléas de la perception » (Pickering, 1997, p. 246). Il a le souci de mettre l'accent sur l'intensité de l'expérience vécue. L'emploi excessif de la majuscule est à cet égard très significatif. Une emphase matérielle s'ajoute à l'emphase sémantique dans le but de visualiser la plénitude spatiale sur l'espace de la page :

Chambres quittées ! Merveille des départs que je n'ai jamais voulu tristes.
Une exaltation me vint toujours de la possession présente de CECI.

À CETTE fenêtre, penchons-nous encore un instant ... » (Gide, p. 97)

L'auteur emploie non seulement la majuscule, mais aussi l'italique : « Afin que dans la volupté tu t'éveilles – *puis me laisses* – pour une vie palpitante et dérégulée » (Gide, p. 44). Elle est l'une des techniques de mise en relief déployées par l'auteur, dans le but de souligner l'intensité de l'expérience spatiale. Le chapitre III du « Livre IV », où les rondes et les ballades sont entièrement écrites en italique et dont les titres sont en majuscules, est caractérisé par une disposition typographique extrêmement inédite.

La subversion typographique culmine à la dernière phrase du « Livre VIII » où la minuscule, la majuscule et l'italique alternent d'une manière particulièrement remarquable. Ceci corrobore la tendance gidienne à déployer une typographie vertigineuse et anticonformiste, où l'on exploite la page avec beaucoup plus de liberté : « Que dirai-je ? *Choses véritables* – AUTRUI – importance de *sa* vie ; lui parler » (Gide, p. 158).

Le déplacement dans l'espace trouve aussi son expression dans la pratique de l'écriture. À la démarche libre et « vagabonde » du personnage est associée une écriture ondulante et « ondoyante ». La sinuosité de l'écriture correspond à l'évolution du parcours spatial suivi par le personnage. La phrase gidienne dans *Les Nourritures terrestres* est « une phrase flexueuse serait mieux – dit « phrase ondoyante et voyageuse », construite sur un rythme de marche libre » (Skander, 1997, p. 404) :

Oh ! s'il est encore des routes vers la plaine, les touffeurs de midi ; Les breuvages des champs, et pour la nuit le creux des meules ;

S'il est des routes vers l'orient : des sillages sur les mers aimées ; des jardins à Moussoul ; des danses à Touggourt ; des chants de pâte en Helvétie.

S'il est des routes vers le nord ; des foires de Nigni des traîneaux soulevant la neige ; des lacs gelés ; certes Nathanaël, ne s'ennuieront pas nos désirs. » (Gide, p. 37)

L'étalement de cette phrase est représentatif du type de phrases ondulées que l'on retrouve dans *Les Nourritures terrestres*. Celles-ci permettent d'imiter l'itinéraire spatial, lequel est parcouru par le personnage et voué à l'inachèvement. Le parcours spatial se trouve ainsi visualisé par le biais de ces phrases sinueuses et contaminées par la mobilité vertigineuse du personnage.

Le recours à la ponctuation suspensive met également l'accent sur cette volonté de mettre en œuvre le potentiel de la page. L'emploi fortement marqué des points de suspension se manifeste remarquablement à la fin du « Livre V » :

La dernière porte sur la plaine.
 (Gide, p. 107)

L'étendue plate à laquelle renvoie le mot « plaine » trouve une extension immédiate dans l'égalité des points, dont le tracé ininterrompu et indifférencié figure la « platitude ». Les mots deviennent de plus en plus insaisissables et incapables de véhiculer l'intensité de l'expérience vécue, c'est pourquoi l'auteur a recouru aux points de suspension qui semblent plus aptes à exprimer le sens de l'ouverture de l'expérience spatiale.

Écriture et dépassement

Cette interaction entre l'écriture et l'expérience spatiale trouve sa parfaite illustration dans le principe de kaléidoscope qui permet l'expression du dépassement de l'espace. Dans *Si le grain ne meurt*, Gide définit le kaléidoscope comme :

Une sorte de lorgnette, qui dans l'extrémité opposée presque à celle de l'œil, propose au regard une toujours changeante rosace, formée de mobiles verres de couleurs emprisonnés entre deux vitres translucides.
 (Veyreng, 1976, p. 395)

Le principe d'une représentation kaléidoscopique permet de rendre compte de la succession rapide et changeante des lieux dans *Les Nourritures Terrestres*. La description des jardins dans le « Livre III » repose précisément sur cette technique liée au fonctionnement du kaléidoscope et permettant de rendre sensible le passage rapide d'une ville à une autre :

Nathanaël, je te raconterai les plus beaux jardins que j'ai vus :

À Florence, on vendait des roses : certains jours la ville toute entière embaumait

(...)

À Séville, il y a, près de la Giralda, une ancienne cour de mosquée ; des
 orangers y
 poussent par places (...)
 Que dirais-je de l'Alcazar ? jardin semblant de merveille persane ; (...)
 À Grenade, les terrasses du Generaliffe, plantées de lauriers-roses,
 n'étaient pas
 fleuries lorsque je les vis ; (...)
 À Naples, il y a des jardins bas qui suivent la mer (...)
 à Nîmes, la Fontaine, pleine d'eaux claires canalisées...
 à Montpellier, le jardin botanique (...)
 À Malte, dans les jardins du résident, je vins lire ; (...)
 Mais à Biskra je connais les jardins de Ourdi (...)
 À Tunis, il n'y a pas d'autre jardin que le cimetière. À Alger, au jardin
 d'Essai... j'ai mangé des fruits que je n'avais auparavant jamais vus (...)
 (Gide, p. 54-57)

Cette énumération des lieux illustre le nomadisme du personnage-voyageur qui quitte les villes (Séville, Florence, Naples, Nîmes, Montpellier) aussitôt qu'il les visite. À peine est-il arrivé à Malte qu'il poursuit son voyage vers l'Orient à la recherche d'un autre paysage. Il se dirige ainsi vers Biskra, Tunis et Alger pour découvrir le désert et déguster les fruits exotiques.

L'écriture liée à la technique du kaléidoscope est également perceptible dans le « Livre VI », où le personnage-voyageur est amené à quitter les villes aussi rapidement que possible, afin de répondre à ce besoin incessant de partir vers les sentiers inconnus :

Nathanaël, je te parlerai des villes :

J'ai vu Smyrne dormir comme une petite fille couchée ; Naples, comme une lascive baigneuse, et Zaghouan, comme un berger kabyle, dont l'approche de l'aube a fait rougir les joues. Alger tremble d'amour au soleil, et se pâme d'amour dans la nuit.

J'ai vu, dans le Nord, des villages endormis au clair de lune ; les murs des maisons étaient alternativement bleus et jaunes ; autour d'eux s'étendaient d'énormes meules de foin. (Gide, p.122)

L'énumération des lieux permet la mise en place de ce principe lié au fonctionnement du kaléidoscope en vertu duquel se concrétise la dynamique du dépassement. La rapidité du changement spatial est rendue sensible par la cadence rythmique des phrases. Le passage du dedans « villages endormis » au-dehors « autour d'eux » symbolise le mouvement du départ, qui anime notre personnage-voyageur tout au long du texte.

Le déplacement dans l'espace devient un stimulus et un catalyseur de l'écriture. Il va, certes, de pair avec la nécessité de susciter tout le potentiel de la création littéraire. Derrière l'inachèvement du parcours spatial s'affirme la volonté de renouveler l'expérience littéraire. Le déplacement permet, ainsi, l'acquisition d'une nouvelle expérience scripturale, comme l'enseigne Ménélaque : « *Que ta vision soit à chaque instant nouvelle* » (Gide, p. 30).

La littérature moderne – dont le principe fondateur est le dépassement des sentiers battus – trouve sa parfaite concrétisation dans *Les Nourritures terrestres* : « Et ce que je cherchais sur les routes, ce n'était pas d'abord tant une auberge que ma faim » (Gide, p. 99). Cette citation résume une tendance majeure de la création moderne, c'est-à-dire celle qui est vouée perpétuellement au dépassement et à l'inachèvement. Skander trouve à cet égard que « cette recherche effrénée d'un espace autre est tout simplement ... une métaphore de l'écriture sujette à un perpétuel mouvement et condamnée à l'inachèvement » (Skander, 1997, p. 413).

Au demeurant, parler de l'espace dans *Les Nourritures terrestres* nous renvoie à l'ouverture de la lecture. Le rapport entre celle-ci et l'espace semble être difficile à identifier, dans la mesure où la lecture d'une œuvre, étant une succession d'instantanés, s'effectue dans le temps. Néanmoins, la littérature moderne associe l'activité lectorale à un parcours qu'effectue le lecteur averti dans les dédales du livre. Dans les mots de Genette, « Proust comparait lui-même son œuvre à une cathédrale. Lire... c'est parcourir sans cesse un livre dans tous ses sens, toutes ses dimensions » (Genette, 1969, p. 46).

Gide invite le lecteur (Nathanaël) à relancer l'expérience de la lecture : « Je voudrais arriver à cette heure de nuit où tu auras successivement ouvert puis fermé bien des livres cherchant dans chacun d'eux plus qu'il ne t'avait encore révélé ; où tu attends encore » (Gide, p. 22). L'enseignement même de Ménélaque illustre la nécessité d'aller par-delà tout accomplissement, y compris celui de la lecture qui est vouée constamment au dépassement. La lecture est donc conçue comme une quête effrénée de la nouveauté et de l'inconnu : « *Jette mon livre, dis-toi bien que ce n'est là qu'une des mille postures possibles en face de la vie* » (Gide, p. 163).

La lecture est un processus infiniment ouvert dont l'un des buts est d'être engagé sans cesse dans des voies nouvelles. Réfractaire à toute clôture ou à tout principe de conclusion, elle cesse d'être linéaire et se définit dans la diversité des dimensions :

Elle ne réside pas seulement dans des rapports horizontaux de voisinage et de succession, mais aussi dans des rapports qu'on peut dire verticaux

ou transversaux, de ces effets d'attente, de rappel, de réponse, de symétrie, de perspective. (Genette, 1969, p. 46)

Les Nourritures terrestres véhicule une conception de la lecture qui rompt avec l'horizontalité et la linéarité et repose sur la multiplicité des dimensions. L'enseignement de Ménelque qui clôt le livre corrobore cette volonté de définir la lecture par le principe de dépassement du stade atteint : « Nathanaël, à présent, jette mon livre. Émancipe-t' en. Quitte-moi. Quitte-moi » (Gide, p. 163). Le lecteur doit, en somme, dépasser le texte lu afin d'éviter d'être enfermé dans une vision très réduite du monde et de la littérature.

Conclusion

L'espace dans *Les Nourritures Terrestres* cesse d'être un cadre stable et fixe pour acquérir une nouvelle dimension qui se définit dans son rapport avec l'écriture. Il s'agit d'un espace subversif qui épouse les mouvements de la pensée du personnage-voyageur et qui apparaît dans la configuration même de la page. Celle-ci devient l'espace privilégié dans lequel se manifeste aussi bien le parcours spatial du personnage que l'itinéraire de sa pensée.

Tout inconnu, inachevé et insaisissable qu'il soit, l'espace dans *Les Nourritures Terrestres* permet d'exprimer l'instabilité et la mobilité vertigineuse du personnage-voyageur. C'est en déployant une écriture audacieuse et exploratrice que l'auteur met l'accent sur cette plénitude débordante qui caractérise l'expérience spatiale du personnage.

L'une des caractéristiques de cet espace est le principe de dépassement dont l'intérêt est d'ouvrir le personnage sur d'autres perspectives. Cet impératif qui anime le personnage-voyageur va au-delà de l'expérience spatiale pour atteindre celle dite scripturale. Aussi, l'auteur relance son expérience de l'écriture pour entamer une nouvelle création qui donne lieu à une autre œuvre intitulée *Les Nouvelles Nourritures*. Dans ce texte, où l'espace revêt une dimension philosophique, le [moi] change de préoccupations et adopte une vision beaucoup plus lucide à l'égard du monde qui l'entoure.

Bibliographie

GENETTE, Gérard. 1966. *Figures I*. Paris : Le Seuil, coll. « Points »

_____. 1969. *Figures II*. Paris : Le Seuil, coll. « Points »

GIDE, André. 1936. *Les Nourritures Terrestres*. Paris : Gallimard, coll. « Folio »

MARTIN, Claude. 1897. *André Gide*, Paris : Bordas.

PICKERING, Robert. 1997. « Les Palais de la pensée, récit poétique et topographique mentale », *L'Histoire et la géographie dans le récit poétique*, Clermont-Ferrand : PUBP.

SKANDER, Kamel. 1997. « La subversion de l'espace dans *Aurora* », *L'Histoire et la géographie dans le récit poétique*, Clermont-Ferrand : PUBP.

VEYRENG, Marie-Thérèse. 1969. *Genèse d'un style : La phrase d'André Gide dans Les Nourritures Terrestres*. Paris : A.G. NIZET.

La délinquance du parcours

| dans *La Fabrique de cérémonies*
| de Kossi Efoui

Les écrivains africains nés dans les années 1960 dérangent. C'est ce qu'indique notamment le surnom que Sylvie Chalaye leur a attribué, soit les « Enfants terribles des Indépendances » (Chalaye, 2004, p. 13). Les enfants terribles, en effet, embarrassent leurs parents, comme le suggère l'expression populaire. Ils troublent ceux dont ils sont justement le produit. En d'autres mots, ils ébranlent leurs propres fondements identitaires. Dans ces conditions, l'être se dessine par l'entremise d'un parcours, comme le souligne Koulsy Lamko : « l'identité n'est pas une origine, elle est d'abord profondément enracinée dans le vécu de chacun » (*Ibid.*, p. 122). Ainsi, ces auteurs « donn[ent] rendez-vous ailleurs » (*Ibid.*, p. 24). Ils revendiquent l'errance en tant qu'espace de parole, s'écartant de la posture marginale de l'errant pour camper celle du passeur : « [personne] qui fait passer une frontière, traverser une zone interdite » (*Le Petit Robert*, 1972). Le passeur a pour fonction d'introduire une mouvance, de

faire passer, ce qui fait de lui une figure délinquante, au sens que prend cet adjectif dans la réflexion de Michel de Certeau :

Si le délinquant n'existe qu'en se déplaçant, s'il a pour spécificité de vivre non en marge mais dans les interstices des codes qu'il déjoue et déplace, s'il se caractérise par le privilège du parcours sur l'état, le récit est délinquant (Certeau, 1990, p. 190).

Postulant l'espace même de la frontière, le passeur s'inscrit donc dans un entre-deux, celui de la traversée.

Or, se définissant comme une «suspension entre deux mondes» (Chalaye, 2004, p. 54), la traversée convoque un chevauchement à la fois temporel et spatial. Temporaire puisqu'elle suppose un passage d'un point à un autre, elle se révèle néanmoins indéfinie d'un point de vue subjectif. C'est pourquoi elle est susceptible de mêler l'ici au là-bas, de même que l'avant à l'après. Remettant en cause l'éventualité du retour qui la conditionne, la traversée interroge les notions d'appartenance et de réalité. Mettant en scène le retour d'Edgar Fall au Togo le temps d'un bref voyage d'affaires, le roman *La Fabrique de cérémonies*¹ de Kossi Efoui exprime cet ébranlement. En effet, membre des «Enfants terribles des Indépendances» (*Ibid.*, p. 13), Efoui fait de cette œuvre un carrefour au cœur duquel le réel et l'imaginaire se traversent mutuellement. Tout au long du récit, l'expérience physique du personnage principal se double d'un parcours mnémonique, superposant aux lieux perçus des espaces remémorés ou imaginés.

Ce faisant, Efoui met en évidence l'écart dans lequel s'inscrit le protagoniste. En tant que revenant de passage, ce dernier rappelle que la possibilité même du retour repose sur une idée préconçue, soit celle du lieu comme fondement identitaire. Le récit d'Efoui déplace donc les enjeux de la traversée, démontrant que l'indétermination de son achèvement n'est peut-être que le reflet de celle de son commencement. Dans le cadre de cet article, je tâcherai de montrer comment ce texte développe cette réflexion en favorisant notamment le «parcours sur l'état», pour reprendre la formulation de Certeau. Comme cette délinquance se manifeste de prime abord dans la situation d'énonciation du roman, je commencerai par analyser les deux figures sur lesquelles se fonde celle-ci, soit le narrateur et le narrataire. Par la suite, j'examinerai comment l'interaction des notions d'espace et de paysage rend compte des enjeux identitaires soulevés par le récit.

¹ Les citations tirées de ce texte seront indiquées entre guillemets et accompagnées du folio entre parenthèses.

Les voix du narrateur

Premièrement, le langage ne pouvant agir, c'est-à-dire signifier, que par le biais de son utilisation, la situation d'énonciation se présente comme le lieu d'une pratique :

Le récit d'espace est à son degré minimal une langue parlée, c'est-à-dire un système linguistique distributif de lieux en tant qu'il est articulé par une « focalisation énonciatrice », par un acte de le pratiquer (Certeau, 1990, p. 191).

En ce sens, même l'usage le plus transparent du langage situe dans un certain contexte. Genette, doutant de la possibilité d'un narrateur absent, déclare d'ailleurs dans *Nouveau discours du récit* : « tout énoncé est en lui-même une trace d'énonciation » (Genette, 1983, p. 67). Or, dans *La Fabrique de cérémonies*, la situation d'énonciation est instable. Les postures du narrateur et du narrataire sont changeantes et la prise de parole dont ils sont les pôles se révèle difficile à circonscrire.

Tout d'abord, c'est sous les traits du protagoniste que se présente le narrateur en tant que point focal de l'énonciation. En effet, ce narrateur emploie la première personne du singulier, de même que plusieurs adjectifs possessifs s'y rapportant : « L'homme qui m'a accueilli » (p. 9), « il me présente à moi-même » (p. 10), « je prends place dans le box carré » (p. 10). Témoignant de façon directe, il incite le lecteur à croire que les énoncés qu'il produit adviennent simultanément aux perceptions qui s'y rattachent. Cependant, une marque d'incertitude bouleverse aussitôt cette situation, accusant un écart entre le temps de la narration et celui du récit : « C'est peut-être à ce moment que je me suis vu marcher vers le canapé, que j'ai vu ma propre image se détacher de moi et s'éloigner [...] » (p. 10)

Singulièrement, en évoquant l'avènement d'une dissociation d'ordre identitaire (le moi et son image), cette séquence révèle la distance temporelle qui scinde le personnage d'Edgar Fall. Dès lors, la situation d'énonciation instaure un rapport duel de distinction et d'identité entre les figures du narrateur et du protagoniste. C'est pourquoi le rapport homodiégétique du narrateur au récit devient problématique. Racontant sa propre histoire, il ne peut se situer ni à l'extérieur ni à l'intérieur du récit. Compte tenu du fait que l'acte de parole et celui de perception n'adviennent pas de façon simultanée, le narrateur semble temporellement extradiégétique et virtuellement intradiégétique. Comme le soulevait Genette, la question est donc de savoir « [...] à quelle distance commence-t-on d'être absent ? » (*Ibid.*, p. 71) L'ambivalence de la

localisation du narrateur est d'ailleurs illustrée, jusqu'ici, par l'alternance du présent de l'indicatif et du passé composé.

Cependant, à partir du troisième chapitre, le narrateur adopte également un point de vue externe, désignant Edgar Fall par son nom ou encore par la troisième personne du singulier : « après qu'Edgar Fall [...] », « Tu ne te demanderas pas pourquoi Edgar Fall t'appelle [...] » (p. 40), « Edgar Fall n'avait jamais avoué à Johnny-Quinquelibaque, la veille de leur rencontre, il l'avait vu [...] et qu'il avait reconnu ce visage [...] » (p. 41) Cette nouvelle focalisation, le lecteur peut la considérer comme l'intervention d'un second narrateur qui serait à la fois hétérodiégétique et extradiégétique, mais il peut aussi l'interpréter comme une radicalisation de la dissociation identitaire du narrateur premier. Or, l'ambiguïté qui caractérise le réel, dans ce chapitre, tend à appuyer cette seconde hypothèse. Le titre que porte ce dernier, « La nef des fous (détails)² », constitue un premier indice en ce sens.

Cette appellation, en se référant à l'œuvre de Jérôme Bosch³, exprime l'ambivalence propre à la figure du fou. Mettant en scène des paysans, des bourgeois et des membres du clergé s'adonnant aux vices de la gourmandise et de la luxure sur une nef, ce tableau fait du fou un être dont la sagesse est plus perçante que celle de l'homme de raison. Hissé sur un arbre au sommet duquel s'est installée une chouette, le fou, dans cette scène, regarde calmement vers la droite, direction qui, généralement, désigne l'avenir dans les représentations iconographiques. De plus, en disposant de *raisonnables* croyants sur le navire qu'il représente, Bosch synthétise en quelque sorte les deux espaces désignés par le terme « nef ». Embarcation utilisée au moyen-âge, la nef est aussi, par analogie de forme, la « [partie] comprise entre le portail et le chœur d'une église dans le sens longitudinal, où se tiennent les fidèles » (*Le Petit Robert*, 1972). Cette superposition confronte donc la réalité physique à celle de l'esprit⁴.

Dans *La Fabrique de cérémonies*, ces réalités s'éloignent justement l'une de l'autre. Le protagoniste refuse, par exemple, de se positionner par rapport au retour qu'il s'apprête pourtant à effectuer d'un point de vue physique, puisqu'il est en route pour l'aéroport :

J'en ai pas dit non à Urbain Mango. [...] Dans ce train qui me mène vers l'aéroport, j'ai curieusement le sentiment que je n'ai pas dit oui non plus. Je me protège de cette solennité liée à l'idée de retour. Et si je disais oui, mon oui sonnerait comme ces oui décidés à l'avance (p. 52).

² Les chapitres trois (p. 39), huit (p. 161), neuf (p. 180) et dix (p. 209) portent ce titre.

³ Jérôme Bosch, *La Nef des fous*, vers 1450-1516, huile sur panneau en bois, 58 x 32 cm, Musée du Louvre, Paris.

⁴ Cette confrontation renvoie à ce que Bosch tâche de dénoncer dans cette œuvre, soit l'hypocrisie de l'église.

De plus, au chapitre dix, le protagoniste identifie l'homme aimé par sa mère comme son père, mais évoque aussi la possibilité selon laquelle il pourrait être le fils de M. Halo. Répétant plusieurs fois les mots « mon père » pour désigner l'individu qui, selon la rumeur, « n'avait pas disparu à [sa] naissance, mais à l'amorce de la grossesse » (p. 231-232), il refuse d'admettre qu'il ressemble physiquement à M. Halo comme le prétend l'opinion populaire⁵. Ces rumeurs, témoignant d'un fait corporel, s'opposent donc aux considérations du protagoniste.

En somme, l'ambivalence identitaire du narrateur, accentuée par l'opposition du perceptible et de l'intelligible qui relativise le réel, donne au lecteur l'impression qu'une focalisation multiple s'exprime par le biais d'un même personnage. Si cette idée semble contraire à ce qu'avance Genette, soit que « la transfocalisation peut y apparaître [dans la focalisation multiple] comme une simple conséquence de la transvocalisation » (*Ibid.*, p. 45), elle ne l'est pas tout à fait. Effectivement, le narrateur de *La Fabrique de cérémonies* s'exprime par l'intermédiaire de plusieurs voix : il cite incessamment, qu'il s'agisse de son propre discours, de celui d'un autre personnage ou d'un collectif, sans parler des dialogues⁶. Il y a donc transvocalisation dans sa narration, bien que le narrateur demeure, selon l'hypothèse que j'ai avancée jusqu'à maintenant, le même personnage.

Les silhouettes du narrataire

Cependant, le narrataire interpellé par cette énonciation se déplace lui aussi, puisqu'il s'identifie successivement à divers personnages. S'inscrivant par le biais des pronoms personnels et des adjectifs possessifs propres aux secondes personnes du singulier et du pluriel, cette figure du narrataire accuse l'isolement du narrateur. En effet, les personnages qui l'incarnent sont toujours inaccessibles. Ils apparaissent comme des silhouettes disposées dans l'énonciation afin de répercuter la parole qui s'y déploie. Muets, ces obstacles répondent donc tout de même au protagoniste en lui renvoyant sa propre voix.

Premièrement, c'est Tina, la mère du protagoniste, qui incarne le narrataire pendant un court moment. Contrairement au père, elle est généralement désignée de façon impersonnelle, notamment par les syntagmes « cette femme » et « la mère ». L'inaccessibilité du personnage de la mère se traduit d'ailleurs principalement par son inaptitude à nommer adéquatement son fils et par le fait que ce dernier

5 « aux yeux du monde des vivants et des morts rien ne serait inventé de la ressemblance (que je m'obstine à croire incertaine) entre ma tête de petit bonhomme et ce visage de M. Halo » (p. 232)

6 En voici quelques exemples : « je me suis dit » (p. 16), « comme disait la petite tante » (p. 47), « on ne dit pas avoir habité [...] on a fait l'Afrique » (p. 91).

n'est pas non plus en mesure de s'adresser convenablement à elle : « cette femme que je n'ai jamais pu appeler ni Maman ni Tina, celle que je n'ai jamais pu appeler, et qui ne m'a jamais appelé que par le nom de son premier-né » (p. 15). Le télégramme annonçant en deux mots la mort de ce personnage, « MÈRE DÉCÉDÉE » (p. 15), radicalise bien entendu cette situation. Dans ce contexte, le lecteur est donc en droit d'interroger l'apparition soudaine d'une interpellation directe à la mère : « Et ton homme [...] », « ta manie », « tu me poursuivras encore longtemps » (p. 15).

Au second chapitre, c'est au tour d'Urbain Mango de devenir le destinataire du discours du narrateur le temps de quelques pages, après quoi c'est Johnny-Quinquelibas qui reprendra le flambeau. Ami originaire d'Afrique et fréquenté par Edgar Fall à l'Université de Moscou, Mango travaille pour le *Périple Magazine*, le périodique touristique qui a engagé le protagoniste et lui a donné le mandat de dénicher, sur le territoire africain, de quoi satisfaire l'imaginaire de la clientèle européenne avide de sensations fortes. Il sera donc le compagnon de voyage de Fall. Or, rendant compte d'une scène lors de laquelle Mango est interpellé directement par d'autres personnages⁷, le narrateur se met lui aussi à désigner ce dernier à l'aide de la deuxième personne du singulier, comme si sa parole avait été affectée par les énoncés qu'elle vient d'emprunter : « [tu] étais », « tu arpentais », « [tu] hurlais » (p. 35) ; « toi tombant, toi assis, chantant [...] », « [tu] assis » (p. 36). S'exprimant à la manière du patron, de la serveuse et de l'habitué de la Brèche aux Lions, le protagoniste met en évidence la distance qui s'est installée entre son ami et lui⁸. Devenu le comparse d'un employé du *Périple Magazine*, soit littéralement un « personnage muet⁹ », ce dernier ne semble plus posséder de parole qui lui soit propre : « son comparse, Urbain Mango, [...] a fini par répéter la phrase de son collègue : Nous nous. » (p. 17)

Par la suite, c'est au personnage de Johnny-Quinquelibas qu'incombe le rôle de narrataire. C'est d'ailleurs à lui qu'il reviendra le plus fréquemment. Cependant, cette adresse s'effectue toujours par l'intermédiaire d'un répondeur téléphonique. Qui plus est, l'existence de cet instrument est remise en question, du moins partiellement. En effet, à un certain moment, le narrateur révèle que les messages élaborés par le protagoniste au cours de son séjour au Togo sont fictifs : « Tu ne te demanderas pas pourquoï je fais semblant de t'appeler de si loin » (p. 73). Ces énoncés ne

⁷ « tu faisais ta crise, dira plus tard le patron ; ton malin, dira la serveuse ; ton intéressant, dira un habitué ; ton jeté obsessionnel, dira quelqu'un » (p. 35)

⁸ On le constate par exemple dans les indications suivantes : « La dernière fois que nous nous sommes revus, il n'avait pas ce visage artificiellement vieilli » (p. 12), « son regard me rend transparent, me donne envie de me retourner pour m'assurer qu'il ne s'adresse pas à quelqu'un d'autre » (p. 28).

⁹ C'est ce que signifie le mot italien *comparsa*, duquel dérive le terme « comparse » (*Le Petit Robert*, 1972).

sont donc directs que d'un point de vue formel, puisque le personnage qu'ils interpellent n'y est pas confronté. Il est également possible, si le lecteur postule que les messages laissés par Edgar Fall sur le répondeur de Johnny-Quinquelibas depuis Paris sont réels, que ce dernier refuse tout simplement d'entrer en communication avec le protagoniste.

D'une façon ou d'une autre, cette situation d'énonciation se révèle unilatérale. Que Johnny-Quinquelibas en soit absent ou qu'il s'y positionne volontairement comme un auditeur passif et muet, il demeure inaccessible pour Edgar Fall, à l'image des autres personnages auxquels incombe le rôle de narrataire. Dans cette optique, le protagoniste accuse Jack Largos de ne pas se présenter sous son vrai jour :

Je vais arriver à me convaincre que tu ne t'appelles pas Jack Lagos, comme tu te présentes [...] pendant que tu joues ton rôle, que tu déballes ta réplique dans une langue morte : Vous plairait-il peut-être que pour vous diriger et reprendre la ville [...] Ce n'est pas moi qui te donnerai la réplique (p. 93-94).

Vouvoyant Largos alors que ce dernier le tutoie, le narrateur tente de montrer que l'adresse du jeune garçon, empreinte de distance et de respect, n'est qu'un leurre. En un mot, il fait ressortir l'insincérité de ce « vous ».

Justement, c'est par le biais de la deuxième personne du pluriel que se présente la dernière identité que prend en charge le narrataire, soit celle du lecteur du *Périple Magazine*. Au cours d'un passage de quelques pages se présentant comme un extrait de ce périodique, le lecteur suit le parcours de Johnny-Quinquelibas à travers Tapiokaville, une sorte de prison souterraine secrète. Le narrataire est alors simultanément identifié et distingué du personnage mis en scène. C'est du moins ce qui ressort des extraits suivants : « La même voix qui a dit votre nom dans la nuit : Johnny-Quinquelibas. » (p. 192) et « Respirez, vous n'êtes pas Johnny-Quinquelibas. Vous parcourez un paragraphe de *Périple Magazine*. » (p. 196). Pour finir, le lecteur est même invité à adopter le point de vue d'Edgar Fall qui, à ce point du récit, arpente les ruines du Quartier Nord sous lequel se situait Tapiokaville : « Sortez de ce paragraphe et regardez les chiens assis sur leur derrière ou trônant sur la carlingue carbonisée de l'avion écrasé ¹⁰. » (p. 199) Cette série d'identifications, partant du lecteur du roman à celui de l'article, de ce dernier à Fall en tant qu'auteur supposé du texte, et finalement, de celui-ci à Johnny-Quinquelibas, trouble la posture de ce dernier

¹⁰ D'après le récit, c'est l'écrasement d'un pilote qui a révélé la ville-prison de Tapiokaville : « Et ce n'est que bien plus tard, vers la fin de la guerre, alors qu'un pilote s'est écrasé avec sa dernière bombe ailée, qu'on a découvert, dans le cratère laissé par l'explosion, l'ouverture du large tunnel qui débouche sur la ville du Général Tapioka. » (p. 190)

narrataire. L'usage du pronom personnel «vous», dans ces conditions, renvoie à l'expérience d'un lieu, Tapiokaville. En effet, c'est l'espace perçu par Edgar Fall qui, d'une part, lui permet de s'adresser à un lecteur en vertu de son engagement auprès du *Périple Magazine*, et, d'autre part, le pousse à s'imaginer dans la peau de Johnny-Quinquelibas, se confrontant aux événements qu'il sait, par le biais de diverses sources, s'y être produits.

En somme, ce «vous», énoncé par le protagoniste, mais s'y adressant d'un même mouvement, concrétise la dissociation identitaire du narrateur dont j'ai rendu compte dans la première partie de cette analyse. Faisant résonner les multiples voix dont se compose sa parole, le narrateur déroge à la stabilité de son identité. Cette situation n'est pas sans rappeler la pratique de la réécriture telle que la conçoit Kossi Efoui :

Quand tu as fini de dire ça, la voix qui te parle dans ton propre texte n'est pas assez étrangère. Il faut que tu la rendes assez étrangère pour pouvoir la questionner autrement (Chalaye, 2004, p. 36).

Au fond, l'écho permet de faire l'expérience de soi en tant qu'altérité. Dans cette optique, il me semble significatif que le retour, envisagé d'un point de vue acoustique, éloigne. Le parcours de la voix dans *La Fabrique de cérémonies*, en déplaçant les limites propres à celle-ci, se révèle donc délinquant.

Espace et paysage

Ainsi, la délinquance relève de l'adoption d'un regard différent. La mouvance opérée n'affecte pas le perceptible, mais bien son intellection. La traversée d'Edgar Fall ne le transforme pas à proprement parler, elle lui permet plutôt de reconsidérer la façon dont il s'était jusqu'à maintenant conçu. De son appartement parisien situé au huitième étage, il perçoit le monde, mais lors de son voyage, c'est sa propre présence au monde qui devient le centre de son intérêt. Autrement dit, demeurant l'observant, il devient l'observé. Ce dédoublement rappelle la considération historique propre à l'homme telle qu'exprimée par Ernst Jünger : « Sans doute peut-on considérer l'homme comme un fossile caractéristique, [...] mais il est en même temps le premier être vivant qui entreprenne des fouilles et des excavations. » (Jünger, 1964, p. 209) Le problème que pose cette approche, comme l'a signalé Philippe Nys, est celui de la réintégration de soi : « Que faire, sur terre, de cette image de la Terre comme paysage ? » (Nys, 1994, p. 30)

Or, ce questionnement imprègne tout le roman d'Efoui. Issu d'une situation familiale incertaine, notamment en ce qui a trait à la figure

paternelle, le personnage principal se retrouve, lors de son voyage, dans des lieux qu'il ne reconnaît pas et devant des visages qui ne lui sont pas familiers¹¹. De retour au Togo, il a la « sensation d'être perdu là, d'être là comme en passant » (p. 59). Aux yeux des personnages qu'il rencontre pendant son séjour, « Né ici ne fait pas l'habitant » (p. 132). C'est pourquoi ces gens du pays le considèrent comme un étranger, d'où l'attitude faussement respectueuse de Jack Largos à son égard. De plus, s'interrogeant sur le motif de son retour, il est significatif qu'il utilise le verbe « chercher » plutôt que « rechercher » : « Je ne sais pas ce que je suis venu chercher ici [...] » (p. 94 et 184) Ne parvenant pas à réintégrer sa place au sein de l'espace qu'il a quitté, le protagoniste est confronté à un point tournant, ou plutôt à un point retournant, dont résulte son malaise identitaire.

Dans le cadre du récit, ce bouleversement est provoqué par un parcours spatial. D'abord, regardant à travers la bâche du camion qui l'emmène « les résidus d'un paysage qui l'ont mis en état de se souvenir » (p. 59), le protagoniste est confronté au vide dont rendent compte les seules connaissances qu'il ait jamais détenues à propos de son pays : « un pays, dont il n'avait jamais connu que les déguisements sur les cartes de géographie [...]. Un pays qu'il n'avait jamais vraiment connu qu'à travers les chants patriotiques de son enfance [...] » (p. 60) Ces chants et ces cartes, institués afin de préserver le souvenir de noms et de frontières nationales, servent donc de lieux de mémoire. En tant que tels, ils sont l'aveu d'une perte, comme le souligne Pierre Nora : « Il y a des lieux de mémoire parce qu'il n'y a plus de milieux de mémoire. » (Pierre Nora, 1997, p. 23) Cependant, il ne faut pas oublier que c'est le paysage cadré par la bâche qui suscite l'évocation de ces éléments. L'espace, dans cette scène, se manifeste d'une autre façon, soit par le cahotement du véhicule.

En fait, les routes, faisant presque du camion un être vivant¹², apparaissent comme les « milieux de mémoire » du pays, pour reprendre l'expression de Nora :

Une voix : C'est le pays. Une voix au moment où le camion se remet à danser... Une voix chaque fois que le camion se remet à râler : C'est le pays. [...] Invariablement. À quoi une voix répond : C'est la route (p. 55).

Les routes sont d'ailleurs les seules à avoir été épargnées dans le récit, à avoir « gardé leurs noms d'antan » (p. 65) malgré « la grande déflagration » (p. 61) qui mit à plat le territoire, effaçant toutes les délimitations et les dénominations. De plus, le parallèle qui s'établit

¹¹ « Lorsque, dans sa propre ville, on demande son chemin et qu'il n'y a pas un seul ami d'enfance ou un vieux copain de beuveries sur lequel compter. » (p. 144)

¹² Le camion est notamment comparé à un crabe et à un cheval.

dans ce passage entre le pays, la route et la voix est frappant. En tant que voies de communication, la route et la voix sont faites pour être empruntées. Elles sont des lieux de passages. Aussi, les secousses affectant le camion ne sont pas sans rappeler le caractère vibratoire de la voix.

Dans cet ordre d'idée, le pays, à l'image de l'identité, consiste en un parcours. L'état qui le caractérise est donc toujours artificiel. Il résulte d'une construction humaine comme en témoignent, dans le roman d'Efoui, frontières, chansons et statues¹³. Le paysage semble être lui aussi un état, puisqu'il dépend du regard d'un observateur¹⁴. En tant que « manifestation d'un monde élémentaire sans humanité, d'un monde dont l'homme s'est retiré » (*Ibid.*, p. 32), il est la trace d'un passage, d'une pratique de l'espace organisée en une représentation. Dans *La Fabrique de cérémonies*, cette dynamique est inversée. En effet, aux yeux des étrangers, l'Afrique attend sa propre construction : « Un pays là-bas qu'on ne dit pas avoir habité. Ce qui sonne vrai, c'est qu'on a fait l'Afrique. » (p. 91) D'autre part, ce qu'écriront Mango et Fall dans le *Périple Magazine* est déterminé d'avance. Leur voyage au Togo ne semble servir qu'à attester ce dont ils témoigneront. Enfin, l'expérience des victimes et des bourreaux de Tapiokaville apparaît comme « la répétition générale [...] d'un télé spectacle géant, collectif et perpétuel » (p. 120).

Ainsi, la réalité sert constamment de matière à la fiction. La représentation, au lieu de fixer, établit. Les pays ne sont plus des espaces, mais le résultat de constitutions cartographiques : « Ces pays autrefois nés de coups de crayon stratégiques sur des cartes géantes [...] » (p. 61) Cette dimension plastique, Edgar Fall l'expérimente pour la première fois en quittant sa terre natale :

Cette image [...] est un lacis de routes que je n'aurai pas empruntées, que je n'aurai jamais réellement vues que de haut, de l'avion qui m'emmenait [...] Des ornements rajoutés aux accidents du sol, ces colliers fantaisie autour des montagnes, parcours hasardeux d'un doigt d'enfant trempé dans l'encre sur carton-pierre (p. 78).

Le territoire, dans cet extrait, est réduit à deux dimensions, car le personnage y plonge son regard d'un point de vue dominant. Ses caractéristiques sont celles d'une illustration, parce qu'il n'est plus qu'un paysage aux yeux de Fall.

13 Pendant que les pays s'effondrent à force de passer de mains en mains (« les villes s'étaient mises à tomber toutes seules » (p. 61)), des statues s'érigent, balisant l'espace de façon tout aussi éphémère : « ces statues dont nous n'avions jusqu'ici aperçu que des fragments [...] portant la mention Monument de l'An I de Paix » (p. 70).

14 Le paysage est le fait d'une présentation destinée à un observateur ou d'une représentation effectuée par celui-ci, tel qu'en témoigne sa définition : « 1. Partie d'un pays que la nature présente à un observateur. 2. Tableau représentant la nature et où les figures (d'hommes ou d'animaux) et les constructions ("fabriques") ne sont que des accessoires. » (*Le Petit Robert*, 1972).

Or, cette plongée du regard que le nom du personnage lui-même semble accuser rappelle la hauteur qui caractérise son logement parisien. À l'image d'une tour d'observation, celui-ci permet à Fall d'accéder à l'ailleurs par le biais d'une télévision et à l'ici par celui d'une fenêtre. Désigné par le terme « grenier », cet endroit convoque à la fois un sentiment de sécurité de par le repli sur soi qu'il conforte et une impression d'angoisse :

De sorte qu'à force de couvrir, de ne faire que ça, la sécurité que lui offre ce grenier (encore aujourd'hui) garde soigneusement quelque chose d'utérin, et ce n'est pas sans un sentiment de gêne et d'inconfort que l'occupant s'y pelotonne et se voit vieux (p. 235).

D'une certaine façon, l'insécurité de ce point de vue dominant a trait à la possibilité de se retrouver dominé, de devenir l'observé. Cependant, cette sensation de vertige s'accompagne également d'un étouffement. Enfermé dans le rôle de l'observant, Fall ne peut exister qu'en tant que regard.

Ainsi, le paysage contraint à adopter une posture, qu'il s'agisse de celle de l'observant ou de celle de l'observé. Il convoque une fixité empreinte d'artifice et ne donne finalement accès qu'à une configuration. L'espace, quant à lui, repose sur le passage d'un point de vue à l'autre. Prenant forme dans ce mouvement, il est insaisissable. Un espace, en effet, définit une sorte de vide, un interstice, sans quoi toute traversée est impossible. Le paysage ne se traverse pas, puisqu'il se présente comme une image, une représentation désincarnée du monde. En tant qu'état, sa complétude est le gage d'une réduction de l'autre, mais aussi de soi.

En conclusion, la traversée du personnage d'Edgar Fall dans *La Fabrique de cérémonies* fait du parcours un support identitaire. Le narrateur, s'exprimant par le biais de voix diverses, convoque des narrataires qu'il sait inaccessibles. Leur silence, répercutant l'écho de cette adresse, confronte le narrateur à sa propre solitude, mais aussi à sa propre étrangeté. Dès lors, ce dernier se voit contraint de reconsidérer la posture qu'il campe. Contrairement à l'état qui s'impose telle une loi, le parcours suppose une réévaluation constante. S'inscrivant par le biais d'une pratique de l'espace, seul le corps semble apte à conserver la mémoire de ces incessantes révisions. Passer en raison de sa nature éphémère, il témoigne de la constitution indéfinie de l'identité. En ce sens, l'appréhension de celle-ci se révèle être une forme de lecture. Réactualisant constamment l'image qu'il se fait de lui-même, le sujet se lit, s'anticipe, se déçoit, se surprend. Néanmoins, l'identité, comme le livre, demeure toujours inaccessible, car le dernier lecteur ne saura jamais qu'avec lui s'achève une traversée.

Bibliographie

Corpus étudié

EFOUI, Kossi. 2001. *La Fabrique de cérémonies* : roman, Paris : Éditions du Seuil, 252 p.

Corpus théorique

CERTEAU, Michel de. 1990. « Récits d'espace », dans *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*. Paris : Gallimard, p. 170-191.

CHALAYE, Sylvie. 2004. *Afrique noire et dramaturgies contemporaines : le syndrome Frankenstein*. Paris : Éditions théâtrales, coll. « Passages francophones », 141 p.

GENETTE, Gérard. 1983. *Nouveau discours du récit*. Paris : Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 118 p.

JÜNGER, Ernst. 1994. *Le mur du temps*. Paris : Gallimard, coll. « Folio, Essais », 313 p.

NORA, Pierre. 1997. « Présentation », dans *Les lieux de mémoire. 1. La république, la nation, les France*. Paris : Gallimard, coll. « Quarto », p. 15-43.

NYS, Philippe. 1994. « Paysage et re-présentation : La Terre comme paysage ». *Géographie et Cultures*. « Spécial paysage », n° 13, printemps 1994, p. 23-33.

OTTEN, Michel. 1997. « Sémiologie de la lecture », dans Delacroix, Maurice (dir.), *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*, Paris : Éditions Duculot, p. 340-350.

VIALA, Alain. 1987. « L'enjeu en jeu : rhétorique du lecteur et lecture », dans Picard, Michel et Didier Anzieu (dir.), *La lecture littéraire*. Paris : Clancier-Guénaud, coll. « Bibliothèque des signes », p. 15-31.

HORS DOSSIER

Analytique du féminin postmoderne :

du processus de subjectivation dans
Les Mots pour le dire de Marie Cardinal

La philosophie postmoderne s'appréhende comme un mouvement, un courant de pensée qui conteste le formalisme et le dogmatisme intellectuel, qui se met en œuvre à travers diverses pratiques aspirant à décentrer, dédogmatiser la pensée et tendant de façon générale vers la délégitimation du sujet parlant. Toujours pris et contaminé dans et par le discours, le sujet postmoderne se conçoit en termes apocalyptiques, de perte et de dispersion. L'identité apparaît dès lors comme une représentation discursive située historiquement, comme une construction. Le sujet dans son identité – c'est-à-dire identique dans sa représentation, dans sa finitude – devient une aberration, au mieux, une fiction, un mirage. Il s'agit pour la pensée postmoderne de dévoiler la représentation en ce qu'elle est ce processus qui crée du sujet. Ce qui se nomme ainsi subjectivation, est l'un des principaux champs d'investigation de la psychanalyse, discipline qui repose sur l'idée que le

sujet en arriverait à se définir et se construire à travers des phénomènes et des actes qui échapperaient à sa conscience et à sa rationalité. C'est d'ailleurs ce qui est en jeu dans *Les Mots pour le dire* de Marie Cardinal. Nous confiant l'histoire de sa psychanalyse, l'auteur fait le récit d'un malaise dont elle traque les traces jusque dans les moments les plus lointains et les plus intimes de son enfance. S'étant présentée chez un psychanalyste à la suite de troubles physiques – elle ne cesse de saigner, suer, trembler, etc. –, ce dernier lui propose de l'aider à guérir. S'amorce dès lors une thérapie qui s'échelonne sur sept ans, une thérapie reposant sur le contrat de ses aveux et d'honoraires substantiels. Le roman se présente ainsi comme la transcription de son analyse, mais plus encore, comme une expérience narrative où la mise en mots de son existence joue tantôt un rôle curatif et cathartique, tantôt un rôle de création de soi. Tel un livre qui se construit par les mots, Marie Cardinal adviendra, printanière, libérée, sa cohérence retrouvée.

Nous nous proposons donc de questionner l'entreprise psychanalytique telle qu'elle est mobilisée dans *Les Mots pour le dire*. Si de manière générale, la psychanalyse consiste en une pratique thérapeutique visant à libérer le sujet de ses troubles névrotiques et, ainsi, à l'émanciper, en le resituant dans son identité et sa souveraineté, la psychanalyse telle que menée dans le roman de Marie Cardinal ne se présente pas d'emblée comme telle. En effet, elle semble bien plus faire office d'expérience postmoderne, visant non pas à assurer la subjectivation, mais à décentrer le sujet et à le faire voler en éclat. De la sorte, il s'agira de considérer la psychanalyse qui sous-tend le roman comme cas de figure de l'expérience postmoderne, expérience qui pourrait tenir sous la question « Comment le sujet se postmodernise-t-il ? ». Après une mise en contexte théorique préalable, nous aborderons la psychanalyse, telle qu'elle se joue dans *Les Mots pour le dire*, en trois temps : la forme autobiographique, le corps et la femme.

Postmodernisme, psychanalyse et sujet

À l'aune de la pensée postmoderne, la conception de la subjectivité telle que développée par la théorie psychanalytique s'envisage avec une certaine ambivalence. L'œuvre de Michel Foucault, que nous prenons ici comme représentant de la philosophie postmoderne, offre de la psychanalyse une critique ambiguë, voire contradictoire. Dans les premiers moments de sa production intellectuelle, principalement dans *Histoire de la folie à l'âge classique* et *Les Mots et les choses*, Foucault célèbre le rôle que la psychanalyse aurait eu dans le décroisement de la

pensée et du discours occidental, permettant de comprendre l'esprit non plus seulement en terme de conscience, mais d'inconscience, plus seulement en terme de raison, mais de déraison. Ce faisant, sollicite l'impensé de la pensée, l'intérieur du savoir positif, en demandant si

cette Loi-Langage (à la fois parole et système de parole) que la psychanalyse s'efforce de faire parler, [ne serait] pas ce en quoi toute une signification prend une origine plus lointaine qu'elle-même, mais aussi ce dont le retour est promis dans l'acte même de l'analyse ? (Foucault, 1966, p. 383).

La psychanalyse se poserait alors comme une contre-science, à l'encontre de toute science positive, et permettrait la réhabilitation de la parole du « fou », l'arrachant à l'expérience asilaire. Au lieu d'exclure cette parole, la psychanalyse la reconnaît, la place au sein d'une technique d'enquête, d'une recherche de vérité.

Avec *La Volonté de savoir*, Foucault opère un revirement radical de point de vue. Il reproche à la psychanalyse de fonctionner de la même manière que toute autre science normalisatrice : elle n'a pas redonné au sexe la part qui lui était due ; elle l'aurait bien plutôt placé en

un des points décisifs marqués depuis le XVIII^e siècle par les stratégies de savoir et de pouvoir ; [relançant] ainsi avec une efficacité admirable, digne des plus grands spirituels et directeurs de l'époque classique, l'injonction séculaire d'avoir à connaître le sexe et à le mettre en discours (Foucault, 1976, p. 210).

Participant à la production de la folie via une prétendue logique répressive, elle constituerait à présent une technologie du pouvoir qui créerait la vérité du sexe à partir de laquelle le corps social et individuel peut être pris en charge, régulé, discipliné. Elle ferait des phénomènes psychiques inconscients des universaux anthropologiques, des invariants humains. La psychanalyse s'annoncerait avec hypocrisie comme science objective et émancipatrice, alors qu'elle ne s'appliquerait qu'à créer un sujet que l'on ne pourrait connaître encore une fois sous l'angle du normal ou du pathologique.

Cette ambivalence théorique chez Foucault semble provenir d'une oscillation entre deux fonctions qu'il attribut à la psychanalyse : à la fois principe d'enquête du pouvoir et objet de critique en ce qu'elle participe de ce pouvoir (Bissonnette, 2010, pp. 28-44). Elle agit tantôt comme analyse critique de la représentation du sujet, tantôt comme contrainte de la subjectivité, rendant le sujet dépendant de la loi et du manque : oscillation entre vérité qui émancipe et vérité qui attache, confusion entre « sujet » et « sujet à ».

Afin de résoudre cette tension paradoxale, il faudrait que nous puissions penser la psychanalyse comme technique postmoderne de subjectivation, c'est-à-dire inévitablement prise dans une dynamique de savoir/pouvoir, mais permettant également de façonner des expériences affectives propre au sujet, de forger de manière critique, en revisitant les vestiges et monuments de son passé, et en le remettant en relation avec le présent, des dispositions de savoir et de pouvoir ayant leur propre historicité (*ibid.*, pp. 28-44).

Autobiographie : récit de soi, technique de soi

Il se trouve dans *Les Mots pour le dire* que la méthode d'analyse, à laquelle est soumise et se soumet Marie Cardinal, s'apparente à une méthode revendiquée par Foucault, à savoir la généalogie. Technique d'enquête, cette dernière s'oppose à un processus historique traditionnel, positif et linéaire, au « déploiement métahistorique des significations idéales et des indéfinies téléologies. Elle s'oppose à la recherche de l'« origine » » (Foucault, 2001, p. 1004). S'opérant en un double mouvement – la descente (*Herkunft*) et l'émergence (*Entstehung*) –, l'analyse généalogique s'applique à retrouver dans la multiplicité des événements passés – retenus et perdus – les conditions d'apparition des singularités du présent.

Sur le plan formel, le roman de Marie Cardinal s'engage dans ce double mouvement. À la fois auteure et protagoniste du récit, Marie Cardinal vient doter l'analyse d'une double épaisseur. L'analyse engendrée par la psychanalyse constitue tout un récit de soi pouvant tenir sous le genre autobiographique. Pour Linda Hutcheon, théoricienne du postmodernisme, l'écriture autobiographique participe d'une problématisation de la subjectivité et s'annonce comme un mode d'auto-représentation remettant en question la construction même de cette représentation (Hutcheon, 2002, pp. 38-39). En effet, la (psych)analyse vise, à travers la remémoration et le récit du passé, à saisir les moments-clés, les éléments déterminants responsables de l'état du patient. Il s'agit d'en situer l'origine, l'élaboration à l'intérieur de souvenirs, de l'imaginaire, d'une symbolique particulière. Il s'agit enfin de comprendre les répercussions psychiques de ces événements signifiants et d'envisager à partir de là la direction à suivre pour une reconstruction de soi. Cela prend l'allure d'une mise en perspective, d'une prise de distance avec soi, bref d'une re-présentation. À partir du moment où Marie Cardinal remet cette analyse en récit, qu'elle

acquiert cette double épaisseur représentationnelle, il est possible de parler de re-re-présentation :

Maintenant que je me suis mis en tête de raconter ma maladie. Maintenant que je me suis accordé le suppliciant privilège qui consiste à décrire les images affreuses et les sensations douloureuses que faisait naître en moi le souvenir d'événements passés, il me semble que je suis un metteur en scène avec sa caméra qui, arrimé au bout de l'immense bras d'une grue, est capable aussi bien de descendre filmer en gros plan les détails énormément grossis d'un visage, que de s'élever au-dessus du plateau pour saisir l'ensemble de la scène (Cardinal, 1975, p. 18).

L'analyse prend sa dimension autobiographique dès lors qu'elle est transposée dans une forme littéraire. C'est comme cela que Marie Cardinal décide de raconter l'histoire de son analyse, en en faisant un roman, car « l'analyse, cela ne peut pas s'écrire. Il faudrait des milliers de pages répétées pour exprimer interminablement le rien, le vide, le vague, le lent, le mort, l'essentiel, le parfaitement simple [...] Énorme livre boursoufflé avec des pages blanches » (Cardinal, 1975, p. 237). Pour reprendre les propos de Hutcheon, le rôle de la narration constitue en soi un système de conceptualisation, mettant en branle tout un processus de représentation passant par la fiction (Hutcheon, 2002, p. 47), ce qui permet d'offrir une nouvelle désignation à ce genre de procédé littéraire, celle de "méta-analyse". La méta-analyse comme elle se manifeste dans *Les Mots pour le dire* joue le rôle d'une métافiction historique à un niveau individuel et subjectif. Grâce à sa double activité, qui tend à servir des fins réelles et fictives, elle permet à la représentation non plus de faire réflexion, mais de remettre en question l'histoire du sujet et de déconstruire et de démasquer les dispositions de sa construction.

La généalogie, dans une perspective littéraire et qui se joue dans le « méta » de la méta-analyse, « permet de dissocier le Moi et de faire pulluler, aux lieux et places de sa synthèse vide, mille événements maintenant perdus » (Foucault, 2001, p. 1009), et d'ainsi procéder à l'émergence d'un être autrement réfléchi, d'un sujet qui joue de ces mille événements passés, qui en fait des outils, des dalles pour sa propre construction. Ces événements, dans *Les Mots pour le dire*, se matérialisent dans le langage sous forme de mots. L'écriture autobiographique, dans le cas de Marie Cardinal, c'est rechercher dans les mots leur événementialité, les comprendre dans leur acceptabilité historique, de questionner leur surface visible : « Je comprenais que les mots pouvaient être mes alliés ou mes ennemis mais que, de tout manière, il m'étaient étrangers. Ils étaient des outils façonnés depuis longtemps et mis à ma disposition pour communiquer avec les autres »

(Cardinal, 2002, p. 229). Flottant ainsi dans leur hypocrisie, parodiant la réalité, ne pouvant désigner autre chose que ce pourquoi on les emploie, les mots deviennent pour Marie Cardinal acteurs pour la mise en scène de sa propre histoire :

Les mots étaient des étuis, ils contenaient tous une matière vitale [...] Les mots pouvaient être des particules vibratiles animant constamment l'existence [...] Les mots pouvaient être des blessures ou des cicatrices de blessure[...] Les mots pouvaient enfin être des monstres, les S.S. de l'inconscient, refoulant la pensée des vivants dans les prisons de l'oubli [...] J'avais écrit des livres avec des mots qui étaient des objets, je les rangeais selon un ordre que je trouvais cohérent, convenable et esthétique. Je n'avais pas vu qu'ils contenaient de la matière vivante (*Ibid.*, pp. 229-231).

Écrivant cela, elle nous indique que les mots – qu'elle a employés dans le passé, et ceux qu'elle mobilise en même temps qu'elle écrit – sont le fait d'une contingence et qu'ils sont invoqués dans le cadre d'un projet bien précis : celui de la mise en récit de l'expérience subjective qui est la sienne.

Le corps : entre extase et fragment

Les mots se présentant de la sorte comme témoins et outils d'une histoire, jouent un rôle bien spécifique dans le récit de la psychanalyse de Marie Cardinal. Si l'auteure nous montre la fonction postmoderne de la méta-analyse que constitue *Les Mots pour le dire*, il faut à présent s'attarder aux effets engendrés par ces mots, à ce que leur événementialité, leur irruption historique singulière, produisent. Comme le mentionne Foucault,

Le corps : surface d'inscription des événements (alors que le langage les marque et les idées les dissolvent), lieu de dissociation du Moi (auquel il essaie de prêter la chimère d'une unité substantielle), volume en perpétuel effritement. La généalogie, comme analyse de la provenance, est donc à l'articulation du corps et de l'histoire. Elle doit montrer le corps tout imprimé d'histoire, et l'histoire ruinant le corps (Foucault, 2001, p. 1011).

Si, dans une perspective corporelle, la généalogie s'attarde à resituer les conditions d'apparition d'une singularité à partir d'éléments déterminants, dans *Les Mots pour le dire*, le corps de Marie Cardinal s'appréhende à partir de ses éléments, de ses divers organes. Les mots, en ce qu'ils sont des événements du langage, deviennent événements corporels ; le corps apparaît comme l'effet d'une histoire subjective : fragmenté et forgé par et dans des traumatismes passés. Ainsi, le clitoris est associé à la honte que Marie Cardinal a éprouvé à se masturber lorsqu'elle était une enfant ; ensuite le ventre, celui de sa mère, évoquant

la colère et la violence qu'elle a ressentie à l'égard de l'avortement manqué, de sa naissance non-désirée ; puis l'anus, symbole de gêne et de colère, la rattachant au moment où son père l'a filmé, par derrière, à son insu, en train d'uriner ; l'œil, le sien, celui de sa mère, de son père, représentant la discipline, assujettissement à un regard et à des valeurs qui lui ont fait violence. Enfin, le vagin, qui rappelle une agression sexuelle, se rapporte à une souffrance essentiellement féminine.

La psychanalyse s'annonce ainsi comme une expérience de descente dans les méandres de son vague corporel, dans l'espace des monuments de sa corporalité, à travers la densité de ces mots. Mais paradoxalement, il s'agit d'une expérience qui s'ancre de prime abord dans une sorte d'oubli du corps. En effet, Marie Cardinal, avant que la singularité des mots puisse lui apparaître, se voit dans l'obligation de délaisser sa matérialité, sa vie corporelle. Embarrassée et tourmentée par des saignements excessifs et des sueurs abondantes – par ce corps qui se détraque, elle se présente exsangue dans le bureau du docteur avec la ferme intention de parler de son sang, de sa condition de saignante pour se voir aussitôt replacée et se faire répondre que ses saignements ne sont d'aucun intérêt. Son « esprit libéré du sang » (Cardinal, 1975, p. 38), Marie Cardinal devra alors s'engager dans un processus à travers lequel elle sera menée à se retrouver hors d'elle-même, en extase (en *ex-stase*, littéralement « se tenir en dehors »), loin de la lourdeur de son corps. En effet, pendant presque la moitié du récit, le corps devient synonyme de fardeau, synonyme de lourdeur et de morbide :

Je me noyais, je n'arrivais plus à respirer, il y avait des microbes partout, des acides rongeurs partout, des enflures de pus partout. Pourquoi cette vie qui se nourrit d'elle-même ? Pourquoi ces gestations repues d'agonies ? Pourquoi mon corps vieillit-il ? Pourquoi fabrique-t-il des liquides et des matières puantes ? Pourquoi ma sueur, ma crotte, ma pisse ?[...] Qu'y a-t-il de stable à part la mort ? Où se reposer sinon dans la mort qui est la décomposition même ? (*ibid.*, p. 34)

Le corps, dans les premiers moments du récit, est associé au chaos et à l'instabilité. Constamment, elle se réfère à la viscosité, la lourdeur, la puanteur l'épaisseur de son corps. À d'autres moments, elle a recours à des figure de style – à quelques égards métonymiques – pour parler d'elle, se définissant à travers des termes corporels et matériels : « la petite fille-étron » (*ibid.*, p. 140), « la suante », « la tremblante », « la saignante », « la palpitante » (*ibid.*, p. 154).

Étrangement, à l'instar de la pratique ascétique – par laquelle est prônée le dépassement du corps en vue d'une perfectibilité morale,

d'une élévation de la raison et de l'esprit, vers un absolu, toujours plus près de la vérité – la psychanalyse s'avère être une pratique extatique, qui se joue par un dédoublement. Marie Cardinal nous le confie : « Pour raconter le passage [...], il faut que j'éloigne la folle de moi, que je la tiens à distance, que je me dédouble. » (*ibid.*, p. 14). Ainsi, au fil de sa thérapie, elle se pose continuellement en extériorité, sort d'elle-même, prenant une position d'observatrice (*ob-server*, regarder en face), se faisant face, se rencontrant, faisant sa propre connaissance. Cette perspective sur elle-même lui permet de s'abstraire et de saisir une part d'elle à laquelle elle n'avait pas eu accès jusqu'à ce jour. C'est comme cela qu'elle rencontre la folle :

Je faisais face à la chose. Elle n'était plus aussi vague, bien que je ne sache pas la définir. [...] J'ai compris que j'étais la folle. Elle me faisait peur parce qu'elle transportait la chose en elle. [...] Une certitude était acquise ; la chose était à l'intérieur de mon esprit, elle n'était pas ailleurs dans mon corps et elle n'était pas à l'extérieur. J'étais seule avec elle. Toute ma vie n'était qu'une histoire entre elle et moi (*ibid.*, pp. 39-40).

Navigant dans les vestiges de son passé, elle se retrouve en enfance : « La petite fille qui se masturbait au milieu des dictionnaires, dans le soleil qui lui caressait les fesses, [...] venait de naître sur le divan du docteur [...], [cette] enfant qui se masturbait c'était moi » (*ibid.*, pp. 105-106). La petite fille la rejoint comme cela, alors qu'elle dépose « chez le petit docteur les sacs pesants de [s]a vie » (*ibid.*, p. 141). Elle l'accompagnera désormais dans son récit, devenant cet embryon caché qu'il s'agit de faire naître. Elle chemine ainsi dans un continuel dédoublement, vers un accouchement de soi, moment à partir duquel le corps sera revisité, retrouvé, enfin :

Maintenant je découvrais mon vagin et je savais qu'il en serait désormais avec lui comme avec mon anus : nous allions vivre ensemble comme je vivais avec mes cheveux, mes doigts de pied, la peau de mon dos, toutes les parties de mon corps, comme je vivais avec ma violence, ma dissimulation, ma sensualité, mon autorité, ma volonté, mon courage, ma gaieté. Harmonieusement, sans honte, sans dégoût, dans discrimination (*ibid.*, p. 249).

L'expérience extatique, telle qu'engendrée par la psychanalyse de Marie Cardinal, permet d'abord de constater que le corps s'est vu oublié à travers le refoulement d'événements traumatiques ; ensuite, que le corps ne peut prendre sa cohérence et retrouver sa consistance, qu'à travers la remémoration et la démystification de ces mots qui témoignent et marquent son corps. Chez Marie Cardinal, le renouvellement des valeurs et la re-connaissance de soi et de sa corporalité doit toutefois s'accomplir à travers une fragmentation du

corps et par ce qui semble être un repliement du corps sur lui-même – les mots-organes se dédoublant. À l’instar de ce que souligne Foucault, il en va d’une multiplication du corps, l’opposant à lui-même (Foucault, 2001, p. 1015).

La femme et la folle

Comme nous l’avons vu, l’analyse généalogique procède par un retour critique de l’histoire, histoire qui serait celle des corps. Cependant, ce corps ne semble pas avoir de sexe. Dans la pensée foucauldienne, le corps – lieu de la construction subjective – est sexuellement neutre, et c’est sur cet aspect de la théorie de Foucault que porte la principale critique féministe. Comme l’indique Margaret A. McLaren dans son ouvrage *Feminism, Foucault and embodied subjectivity*, la théorie foucauldienne de même que de nombreuses théories postmodernes, échoue à élaborer une critique du sujet féminin (McLaren, 2002, p. 2). Les rapports de pouvoir et les événements qui s’inscrivent sur le corps ne sont pas considérés dans un rapport de différence sexe/genre, laissant dans l’ombre le traitement particulier adressé à un corps de genre féminin. Or, le corps de la femme est historiquement sujet de rapports spécifiquement différents (*Ibid.*, p. 82). *Les Mots pour le dire* est un roman qui se fonde sur l’histoire d’une femme. Dès lors, comment Marie Cardinal en arrive-t-elle à élaborer une technique critique qui permet à la femme de se dégager des rapports qui ont contraint sa subjectivité à une féminité forcée et qui assujettissent son corps de femme ?

Dans une histoire des corps au sein de la pensée occidentale, Elizabeth Grosz souligne que les fondements de la rationalité occidentale repose sur une profonde somatophobie : le corps aurait été considéré, dès les premiers moments de la philosophie, comme un obstacle, un danger pour la raison, son développement, son progrès. Ce à partir de quoi le corps se serait envisagé et appréhendé dans un rapport dichotomique corps/raison. Ce genre de relations dualistes, où deux catégories s’opposent et s’excluent mutuellement, se seraient par la suite multipliées et superposées. Ainsi, l’ordre du corporel a-t-il été associé à la nature que l’on opposait à la culture, et au féminin que l’on opposait au masculin. La femme s’est alors retrouvée, en raison de sa sexualité et son pouvoir de reproduction, associée à cet l’ordre du corporel, mais aussi et surtout rejetée de l’ordre de la raison (Elizabeth Grosz, 1994, pp. 3-24). Le récit de Marie Cardinal s’ancre dans cette dichotomie première : « J’ai commencé à penser [...] à ce que c’était d’être une femme. J’ai pensé à nos corps, le mien, celui de ma mère, celui des autres. Toutes pareilles, toutes trouées » (Marie Cardinal,

1975, p. 247). Son récit est celui d'une femme, de sa corporalité, mais c'est également celui d'une folle, selon le mot qu'elle-même emploie : celle assujettie à ses désordres physiques, celle dont la parole est irrationnelle, celle qui est hospitalisée. Cependant, sur le divan du psychanalyste, elle rencontre la folle, elle l'observe et enfin la rejoint de nouveau. En effet, la narratrice effectue un retour sur sa folie :

C'est ça avoir un vagin. C'est ça être une femme : servir un homme et aimer des enfants jusqu'à la vieillesse. Jusqu'à ce qu'on vous conduise à l'asile[...]. Ah ! Oui, vraiment, la conscience de ma spécificité féminine m'en avait fait découvrir de belles ! [...] je n'avais aucun rôle à jouer dans cette société où j'étais née et où j'étais devenue folle. Aucun rôle sinon donner des garçons pour faire marcher les guerres et les gouvernements et des filles pour faire, à leur tour, des garçons. Trente-sept ans de soumission absolue. [...] Si je n'étais pas devenue folle je n'en serais jamais sortie (Cardinal, 1975, pp. 252-278).

Ici, l'expérience de la folie, expérience essentiellement corporelle, constitue ce savoir transgressif, qui émancipe. La folie, comme résultat d'années de refoulement de désirs interdits, comme le symptôme d'une société patriarcale a créé une féminité morbide. La femme-folle se dévoile comme l'effet d'un rapport de savoir et de pouvoir qui a complètement aliéné corps de Marie Cardinal. Pour elle, la folie s'est avérée être sa planche de salut, y trouvant le lieu d'une expérience extatique et d'une redécouverte de sa féminité. La folie tient ainsi lieu de passage, traversée vers la subjectivité, transition nécessaire pour désamorcer l'effet du pouvoir. Toute dichotomie corps/esprit – folie/raison ne va plus de soi. La psychanalyse de Marie Cardinal, dans l'analyse et dans l'écriture, c'est la découverte de lieux de passage, points d'articulation entre son corps et son histoire. Dans cette optique, la psychanalyse apparaît comme technique postmoderne de subjectivation, et dans *Les Mots pour le dire*, comme généalogie de la femme.

Marie Cardinal ne concède pourtant pas un statut absolu à son émancipation en tant que femme. Certes, elle a bien sûr réussi à se défaire du joug du passé et de la morale bourgeoise de ses parents et à se réapproprier sa vie corporelle, enfin. Toutefois, elle garde sur l'expérience de la psychanalyse et sa féminité renouvelée un regard critique. Lors d'un accès de colère contre son psychanalyste, elle enrage de s'être sortie du carcan de la pensée bourgeoise pour retomber dans un autre carcan, celui de l'analyse, et dont son psychanalyste est l'un des gardes-chiourmes. Et son psychanalyste de lui répondre : « Au moins en êtes-vous consciente » (*ibid.*, p. 253). C'est ici que Marie Cardinal opère un retour critique sur sa position, qu'elle constate qu'il n'y a jamais

d'émancipation absolue, sinon que des émancipations situées, le carcan se dédoublant et se reproduisant infiniment dans ses occurrences.

Conclusion

Le processus de subjectivation tel que vécu dans *Les Mots pour le dire* est un processus qui a permis à Marie Cardinal de se resituer en tant que femme mais aussi au sein du contexte historique et des rapports de pouvoir qui sont les siens. Ce processus postmoderne s'élabore à l'intérieur de la méthode psychanalytique. Bien que celle-ci tienne le rôle de science normalisatrice, où la folle doit être soignée, la psychanalyse qu'entreprend Marie Cardinal ne la libère pas d'un pouvoir oppressant et n'élimine pas à jamais l'opresseur, mais lui offre plutôt l'occasion de se repositionner et de se retravailler à l'intérieur même des modalités de pouvoir par lesquelles elle est investie. C'est ainsi qu'elle garde la folle auprès d'elle, sans l'occulter : « Seul le docteur et moi, nous savions qu'elle existait toujours dans une coin de mon crâne » (*ibid.*, p. 220).

La psychanalyse offre une technique d'analyse subjective qui, chez Marie Cardinal, se dote d'une double épaisseur représentationnelle. En effet, elle aura été l'occasion de la mise en récit de sa propre analyse ; analyse qui aura été à la fois descente et émergence. Ce récit de soi, comme technique de création du sujet, s'est joué tout au long du roman, à l'intérieur des dichotomies. L'opposition corps/esprit, la psychanalyse en brouille la limite : cette dernière crée des lieux de passage, du corporel au psychique, puis au corporel de nouveau. Le sujet traverse et se définit par cette traversée. L'opposition entre raison et déraison ne va plus de soi. L'expérience de la folie est apparue comme transition nécessaire à l'émancipation du sujet, en l'occurrence de la femme. À la lumière de cette analyse, il semble donc que la subjectivité de la femme se joue dans cette traversée et que l'écriture se révèle, suite à la descente dans les dédales de son histoire, comme émergeant par cette prise de parole : « Non seulement j'avais découvert le moyen de m'exprimer mais j'avais trouvé toute seule le chemin qui m'éloignait de ma famille, de mon milieu, me permettant ainsi de construire un univers qui m'était propre » (*ibid.*, p. 220).

L'écriture sera ainsi advenue à l'articulation du corps de Marie Cardinal et de sa propre histoire, aura montré son *corps tout imprimé d'histoire, et l'histoire ruinant le corps*, celui de cette femme.

Bibliographie

- BISSONNETTE, Jean-François. 2010. «Savoir, pouvoir et inconscient : de la psychanalyse comme dispositif de subjectivation», dans *PhaenEx* 5, n°. 2, automne/hiver, pp. 28-44.
- CARDINAL, Marie. 1975. *Les mots pour le dire*. Paris : Grasset, 279 p.
- FOUCAULT, Michel. 1961. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris : Gallimard, 583 p.
- _____. 1966. *Les mots et les choses*. Paris : Gallimard, 400 p.
- _____. 1976. Histoire de la sexualité, tome 1: La volonté de savoir. Paris : Gallimard, 211 p.
- _____. 2001. «Nietzsche, la généalogie, l'histoire», dans *Dits et Écrits I, 1954-1975*. Paris : Gallimard, pp. 1004-1024.
- GROSZ, Elizabeth. 1994. *Volatile bodies : Toward a corporeal feminism*. Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press, 272 p.
- HUTCHEON, Linda. 2002. *The Politics of Postmodernism*. New York et Londres : Routledge, 232 p.
- MCLAREN, Margaret A. 2002. *Feminism, Foucault, and Embodied Subjectivity*. Albany, NY : State University of New York Press, 230 p.

Notices biographiques

Marion Avarguès

Présentement inscrite au programme de doctorat de philosophie à l'Université de Montréal, Marion Avarguès élabore, sous la direction d'Anna Ghiglione, un regard croisé sur la mystique dans l'œuvre de Georges Bataille et dans le *Zhuangzi*, un ouvrage taoïste de l'antiquité chinoise daté du IV^{ème} siècle avant notre ère. Ses champs d'intérêt, tant dans l'optique de cette élaboration que par ailleurs, portent sur la philosophie chinoise (bouddhisme, confucianisme, taoïsme) et sur les thématiques de l'imaginaire, de l'érotisme, de la dissolution du «je» (la «petite mort») et de la mort. Elle a publié deux articles, dont un en 2012, intitulé «La nudité totale chez Georges Bataille», dans la revue *Klesis*, et un en 2013, intitulé «Le rôle de la parabole dans le bouddhisme *Mahâyâna*, Analyse de la parabole du chapitre IV du *Sûtra du Lotus*» dans la revue *Phares*. Elle a donné une dizaine de conférences, dont une, en 2012 au *Colloque du cinquantenaire de la mort de Bataille* organisé en France par la Coalition Cyborg, et une au *Colloque sur les Approches Sémiopolitique : Pouvoir et impouvoir du langage* à l'Université du Québec à Montréal ; une, en 2013, au Cétase (Université de Montréal), et une au *Annual Graduate Interdisciplinary Conference* à l'Université de Concordia. Elle a également été présidente de la session «Cultures, religions et civilisations» au 80^e Congrès de l'Acfas.

Médard K. Bouazi

Médard K. Bouazi est doctorant en Études Littéraires à l'Université Laval (Québec), membre de la Chaire de recherche du Canada en Littératures africaines et Francophonie. Il s'intéresse notamment aux Littératures de langue française ; aux enjeux liés à l'expression littéraire des dérèglements et conflits sociaux ; aux interactions entre fiction et société ; aux approches discursives de la littérature. Travaillant sous la direction de Justin Bisanswa, sa thèse de doctorat porte sur l'énonciation du désarroi social dans l'œuvre romanesque d'Henri Lopes. Il a contribué à un numéro de *Croisements*, la Revue francophone des sciences humaines en Asie de l'Est, qui a porté sur une problématique à orientation sociopolitique : l'Asie à la rencontre de l'Afrique, avec un article intitulé : «Le dialogue des cultures dans *Le lys et le flamboyant* d'Henri Lopes».

Geneviève Dragon

Agrégée de lettres modernes, Geneviève Dragon enseigne en lycée depuis dix ans, parallèlement à ses activités de recherche. Doctorante en littérature comparée à l'université de Rennes 2, membre du laboratoire du Cellam (Centre d' Etudes des Littératures anciennes et modernes), sa thèse dirigée par Emmanuel Bouju (Rennes 2) et Bertrand Gervais (UQAM) porte sur le sujet suivant : « Ecrire les confins et ordonner le chaos : le Mexique comme lieu-limite dans les littératures des Etats-Unis et d'Amérique latine ». Son domaine de recherche concerne donc tout particulièrement la frontière américano-mexicaine, et ses représentations dans la littérature (la violence extrême, la question des rapports de la loi et de sa transgression, l'imaginaire du désert). Les œuvres étudiées concernent tout autant la littérature nord-américaine (Cormac McCarthy, James Carlos Blake, James Crumley) que la littérature d'Amérique latine (Carlos Fuentes, Roberto Bolaño, Eduardo Antonio Parra), ainsi que des œuvres cinématographiques (*Trois enterrements*, *No Country for old men*) ou télévisuelles (*Breaking Bad*).

Ariane Gibeau

Ariane Gibeau a complété une maîtrise en études littéraires à l'Université du Québec à Montréal, sous la direction de Lori Saint-Martin. Son mémoire, pour lequel elle a reçu l'appui financier du CRSH et FQRSC, porte sur les représentations de la colère dans la littérature des femmes noires états-uniennes. Elle a publié des articles dans les revues *Féminétudes* et *Recherches féministes* et a dirigé la revue *Postures*. Elle enseigne le français et la littérature au Cégep Marie-Victorin.

Maude Cournoyer Gonzalez

Maude Cournoyer Gonzalez est étudiante à la maîtrise en études littéraires à l'UQAM. Son projet de mémoire, dirigé par Isaac Bazié, porte sur le témoignage du revenant dans les romans *La Fabrique de cérémonies* (2001) et *Solo d'un revenant* (2008) de Kossi Efoui. Son intérêt pour les arts de la scène l'a amenée à s'interroger sur le phénomène vocal. Plus précisément, elle tâche de voir comment la voix s'inscrit dans les processus de création et de réception. Les 29 et 30 avril 2013, elle participera au colloque jeunes chercheurs « Roman francophone et figuration du monde » organisé par l'Université Laval à Québec. Dans le cadre de son intervention, elle tâchera de montrer comment la voix accuse le trouble identitaire de la figure du revenant dans les oeuvres qui feront l'objet de son mémoire de maîtrise.

Saadia Yahia Khabou

Docteur en langue, littérature et civilisation françaises, Saadia Yahia Khabou occupe la fonction de Maître-assistante à l'Institut Supérieur des Etudes Appliquées en Humanités à Mahdia (Université de Monastir, Tunisie). Sa thèse de doctorat intitulée « *Mimèsis et ekphrasis* de la peinture figurative classique dans quelques œuvres de Butor, Quignard et Bonnefoy » a été soutenue à l'UFR Lettres, Arts et Sciences Humaines de Nice, en Décembre 2011. Elle s'est intéressée, depuis son mémoire de Master, aux rapports qui existent entre la littérature et la peinture. Elle a publié récemment un article intitulé « La représentation de la peinture classique chez Quignard, Butor et Bonnefoy » dans la Revue Logosphère n° 8 (Espagne). Son article « La lecture de l'image chez Quignard, Butor et Bonnefoy » sera publié prochainement dans le numéro thématique « De la lecture à l'écriture » de la Revue Mélanges francophones (Roumanie).

Aurélien Mérard

Rattaché au master « Arts du spectacle, communication et médias » (option Études visuelles) à l'Université de Toulouse le Mirail, Aurélien Mérard est étudiant en échange à l'UQAM. Il s'intéresse tout particulièrement à la représentation des nouvelles technologies ainsi qu'à leurs implications politiques et ontologiques dans le champ de la bande dessinée de science-fiction. Il est l'auteur d'un mémoire de première année (sous la direction de Philippe Ortel) intitulé Enki Bilal : *Explorations d'un posthumanisme*, soutenu avec la mention « félicitations du jury » en juin 2012 à l'Université de Toulouse le Mirail.

Laurence Pelletier

Laurence Pelletier est candidate à la maîtrise en études littéraires avec concentration en études féministes à l'Université du Québec à Montréal, sous la direction de Martine Delvaux. Elle rédige présentement son mémoire qu'elle déposera au printemps 2014 et qui se penche sur les représentations et les modes de résistance du corps féminin dans leur relation aux sciences et technologies. Elle a publié dans la revue *FéminÉtudes* et s'implique depuis l'automne 2012 dans l'équipe de la revue *Postures*.

NUMÉROS PARUS

- Numéro 1 (printemps 1997) : Kafka
- Numéro 2 (printemps 1998) : Écriture et sida
- Numéro 3 (printemps 2000) : Littérature et musique
- Numéro 4 (printemps 2001) : Littérature américaine /
Imaginaire de la fin
- Numéro 5 (printemps 2003) : Voix de femmes de la francophonie
- Numéro 6 (printemps 2004) : Littérature québécoise
- Numéro 7 (printemps 2005) : Arts et littérature :
dialogues, croisements, interférences
- Numéro 8 (printemps 2006) : Espaces inédits :
nouveaux avatars du texte et du livre
- Numéro 9 (printemps 2007) : L'infect et l'odieux
- Numéro 10 (printemps 2008) : Les écritures de l'Histoire
- Hors série (printemps 2009) : Actes du colloque
Engagement : imaginaires et pratiques
- Numéro 11 (printemps 2009) : Écrire (sur) la marge : folie et littérature
- Hors série (printemps 2010) : Actes du colloque
Utopie/dystopie : entre imaginaire et réalité
- Numéro 12 (automne 2010) : Post-
- Numéro 13 (printemps 2011) : Interdisciplinarités /
Penser la bibliothèque
- Numéro 14 (automne 2011) : Vieillesse et passage du temps
- Numéro 15 (printemps 2012) : En territoire féministe :
regards et relectures
- Numéro 16 (automne 2012) : D'hier à demain :
le rapport au(x) classique(s)
- Numéro 17 (printemps 2013) : Nord/Sud

Postures est la revue des étudiantes et étudiants en études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Créée en 1996 afin d'offrir un espace de publication scientifique aux travaux étudiants, elle a pour mandat d'assurer la promotion et la diffusion de ceux-ci. *Postures* paraît deux fois l'an, au printemps et à l'automne.

BON DE COMMANDE

Veuillez cocher le ou les numéros que vous désirez recevoir.

- Kafka, n° 1, 1997 • Épuisé
- Écriture et sida, n° 2, 1998 • Épuisé
- Littérature et musique, n° 3, 2000 • 3 \$
- Littérature américaine / Imaginaire de la fin, n° 4, 2001 • 5 \$
- Voix de femmes de la francophonie, n° 5, 2003 • 5 \$
- Littérature québécoise, n° 6, 2004 • 5 \$
- Arts et littérature : dialogues, croisements, interférences, n° 7, 2005 • 8 \$
- Espaces inédits : nouveaux avatars du texte et du livre, n° 8, 2006 • 8 \$
- L'infect et l'odieux, n° 9, 2007 • 8 \$
- Les écritures de l'Histoire, n° 10, 2008 • 8 \$
- Actes du colloque *Engagement : imaginaires et pratiques*, hors série, 2009 • 5 \$
- Écrire (sur) la marge : folie et littérature, n° 11, 2009 • 5 \$
- Utopie/dystopie : entre imaginaire et réalité, hors série, 2010 • 5 \$
- Post-, n° 12, 2010 • 5 \$
- Interdisciplinarités / Penser la bibliothèque, n° 13, 2011 • Épuisé
- Vieillesse et passage du temps, n° 14, 2011 • 5 \$
- En territoire féministe : regards et relectures, n° 15, 2012 • 5 \$
- D'hier à demain : le rapport au(x) classique(s), n° 16, 2012 • 5 \$
- Nord/Sud, n° 17, 2013 • 5 \$

Tous les prix indiqués sont en dollars canadiens. Pour la livraison, veuillez ajouter, pour les frais de port et de manutention : Au Canada : 3 \$ À l'extérieur du Canada : 5 \$

Nom	Adresse courriel	
Adresse		
Ville	Province / Pays	Code postal
Paiement ci-joint _____ \$	<input type="checkbox"/> Chèque	<input type="checkbox"/> Mandat postal

Merci de faire parvenir ce bon de commande ainsi que votre paiement à :

Postures, critique littéraire, Université du Québec à Montréal
Département d'études littéraires, local J-4205,
Case postales 8888, succursale Centre-ville,
Montréal (Québec) Canada H3C 3P8

Courriel : postures.uqam@gmail.com
Site internet : www.revuepostures.com

TEXTES DE :

Marion Avarguès

Médard K. Bouazi

Rachel Bouvet

Maude Cournoyer Gonzalez

Geneviève Dragon

Ariane Gibeau

Saadia Yahia Khabou

Aurélien Mérard

Laurence Pelletier

