

Traits d'Union

LA REVUE DES
DOCTORANTS
DE PARIS 3

06

Cartographie des marges

les lieux du possible


UNIVERSITÉ
**SORBONNE
NOUVELLE**
PARIS 3

Membre de l'Université Sorbonne Paris Cité



Sommaire

- **Édito** **p. 4**
> *Pauline Armenoult, A'icha Kathrada*

- **Survenue d'un handicap : une nouvelle idée de la marginalité** **p. 7**
> *Cindy Lebat*

- **Herman Melville : la pensée de la marge comme art poétique** **p. 14**
> *Mathilde Hug*

- **Dandys, femmes marginales et voix celtas dans la littérature fin-de-siècle : de la limite éthique aux marges esthétiques** **p. 21**
> *Stéphane Sitayeb*

- **« For whites only » : dans les marges de *Mobile*** **p. 28**
> *Marion Coste*

- **Marge(s) de la poésie** **p. 35**
> *Auteure invitée : Anne Gourio*

- **Marges et *Pleine Marge*** **p. 42**
> *Auteure invitée : Jacqueline Chénieux-Gendron*

- **En marge de l'Histoire** **p. 44**
> *Auteur invité : Gérard Macé*

- **AKA Serial Killer, ou l'impossible alias : la marge comme envers de la représentation** **p. 48**
> *Hugo Paradis-Barrère*

- **Incursion dans l'œuvre d'Ascanio Celestini : lever de rideau sur les espaces marginaux** **p. 55**
> *Magali Alphand*

- **Biographies des auteurs** **p. 62**

Édito

> **Pauline Armenoult,
A'icha Kathrada**

Le texte est sous nos yeux, et nous distinguons clairement ses lignes noires et épaisses, qui forment le cœur sombre de la page. Mais nous oublions parfois que la lisibilité même du texte est permise par cet espace blanc qui l'encadre, ces silences entre les lignes et ces trous entre les mots. Le texte est lisible, car autour se déploie la marge, immuable. Dès notre plus tendre enfance, la marge s'impose à nous, sur la feuille d'un cahier, à gauche, délimitée par une ligne rouge. Représentant l'interdit, la marge est un espace d'attente, le lieu d'une correction, remarque, notation. Le contenu de la marge porte alors un jugement de valeur, qui impose un regard sur soi et sur le monde environnant. Une tension se crée entre le permis et l'interdit, entre le centre et la périphérie, comme le souligne le sens étymologique du mot « marge », du latin *margo, marginis* - « bord » - lequel renvoie à l'opposition initiale avec l'espace central.

Mais la marge implique-t-elle nécessairement une rupture ou une séparation ? Malgré son isolement, elle reste néanmoins relative au centre, longe ce dernier et le trouble. Souvent définie comme un espace de transgression et de résistance, en retrait dans l'espace géographique, social, artistique, la marge s'écarte de la norme et du consensus, et glisse vers d'autres possibles. Elle est un espace de liberté, cette fameuse « marge de manœuvre ».

Ce numéro de *Traits-d'Union* invite ses auteurs à investir les blancs de la page, cet espace protégé. Il autorise les gribouillages et les gloses, et surtout l'interrogation des notions d'à-côté, d'altérité et de cadre. Il questionne le caractère spatial fondateur de la marge et dessine une cartographie interdisciplinaire des marge(s), comme point de passage, lieu de création et de liberté, à travers des approches critiques diverses. Les frontières s'effacent, puisque tel est le but de la revue, proposant des articles de doctorants de différentes disciplines, ainsi que des articles de chercheurs réputés, autour d'un dossier « Invités » qui donne le champ libre à ses auteurs.

C'est à travers une réflexion sur la marge sociale que nous inaugurons ce numéro, avec un article de Cindy Lebat qui enquête sur les conséquences d'un changement brutal de condition d'un individu, vers une situation de handicap, considérée jusqu'alors comme marginale. Loin d'être une fatalité, ce nouveau statut propose au contraire à la personne une nouvelle voie, qui aurait été impossible à envisager sans ce tournant. À travers l'étude de vingt-quatre individus en situation de handicap visuel et auditif, témoignages recueillis en 2012 et 2014, sur leurs pratiques culturelles, et plus spécifiquement sur leur rapport aux musées, il s'agit ainsi d'examiner les rapports sociaux, l'estime de soi, ou le rapport à l'œuvre, qui se redessinent, après la survenue d'un handicap.

Nous ouvrons ensuite la réflexion sur la marge à travers le prisme de la création artistique. S'appuyant sur l'œuvre d'Herman Melville, Mathilde Hug interroge la place de la littérature américaine de la première moitié du XIX^e siècle par rapport à la littérature européenne, entre désir d'émancipation et imitation. Elle y étudie notamment les chapitres 30 et 31 de *Redburn* (1849), à partir desquels s'écrit une poétique représentative d'une littérature américaine émergente, et souligne l'opposition entre centre et marge, questionne l'existence de ces deux pôles et la dimension post-coloniale des textes.

Nous poursuivons l'analyse littéraire avec la littérature fin-de-siècle (1880-1900), entre « utopies et dystopies », et sa pléthore de figures marginales qui

se placent volontairement en marge des normes éthiques, mais qui côtoient le centre. L'artiste, le dandy, la femme fatale et les voix celtes constituent un groupe de figures choisies, qui se retrouvent autour de la décadence, alors que marges éthiques et esthétiques se confondent, l'esthétisme prenant la place de l'éthique. C'est une véritable redéfinition des mœurs qui se jouent, au niveau sexuel et socio-culturel. Les textes d'Edgar Allan Poe, Oscar Wilde, Arthur Machen ou encore ceux de Charles Baudelaire sont ainsi convoqués afin de repousser les limites d'une éthique, jusqu'à ce que même des scientifiques comme Richard von Krafft-Ebing soient amenés à reconsidérer leurs théories sur l'homosexualité.

C'est ensuite au tour de Marion Coste de se pencher sur l'œuvre de Michel Butor, *Mobile* (1962), qui se veut être une *Étude pour une représentation des États-Unis*. Le texte révèle un véritable jeu sur les marges typographiques, puisque sur la page, ce sont des espaces blancs divers qui se dressent entre les mots. Ce dispositif de « collage textuel » s'apparente à un discours sur le racisme, les nuisances de la publicité, la surconsommation dans la société américaine, qui serait sous le joug d'une culpabilité nationale latente, engendrée par le génocide indien et l'esclavage. Au-delà d'une simple accusation, l'écriture se transforme en un « espace indien », comme le nomme Michel Vachey, où le centre et la marge n'existent plus, où l'espace est à réinventer.

Dépasser les limites du cadre, déborder dans les marges du cahier, gloser, annoter, c'est l'exercice auquel se prêtent nos auteurs invités dans un dossier spécial ; des jeux littéraires derrière lesquels se dessine une énième définition de la marge, comme un espace autre. Nous invitons Anne Gourio, maître de conférences en littérature française du xx^e siècle, à interroger la marge dans une perspective généalogique. C'est une véritable cartographie des marges poétiques qu'elle trace dans nos pages, autour du renversement qui se produit pendant le xix^e siècle, alors que le vers, genre premier, se retrouve en marge. Anne Gourio confronte les notions d'écart, de marginalité poétique, de poètes maudits et de modernité. Les approches rhétorique, historique, sociologique, linguistique et ontologique de cet article soulignent l'intérêt critique d'une réflexion sur la marge poétique.

Dans un tout autre registre, Jacqueline Chénieux-Gendron, ancienne directrice de la revue *Pleine Marge*, évoque, avec enthousiasme, la création de cette revue, outil de résistance littéraire et chantre de la liberté d'écrire. Ce sont également les pensées de l'écrivain Gérard Macé que nous accueillons au sein de ce numéro, puisqu'il nous fait l'honneur d'un texte inédit et exclusif, bientôt publié dans son intégralité aux éditions Gallimard, dans un ouvrage intitulé *Pensées simples*, volume III.

La marge, c'est également le hors champ, ce procédé cinématographique où l'image ne dit plus, où le réalisateur laisse s'exprimer ce qui sort du cadre. Il nous semblait donc essentiel de questionner la marge dans sa dimension visuelle. Hugo Paradis-Barrère s'intéresse à un film japonais, *AKA Serial Killer*, réalisé par Masao Adachi en 1969, qui retrace la vie du tueur en série Norio Nagayama. L'auteur s'attache à démontrer que le cinéma d'Adachi se construit tout entier autour de la notion de marge, dans la droite ligne de la théorie du paysage – *Fukeiron* – chère au cinéaste. Hugo Paradis-Barrère fait ainsi le lien entre geste de filmer et sujet filmé à travers cette autre définition de la marge et interroge les limites de l'image.

Enfin, ce numéro s'achève avec l'étude de l'œuvre de l'artiste italien Ascanio Celestini, représentant de la seconde génération du théâtre de narration, qui exploite les espaces marginaux : l'usine, l'asile, un centre d'appel et la prison. Magali Alphand étudie, dans le travail du dramaturge, la place de ces espaces en marge par rapport à un centre existant. Car, malgré leur inscription dans la société, ces lieux échappent au cadre auquel ils appartiennent et glissent vers la périphérie. Cette sortie de cadre, la mise en avant des travers et particularités des lieux de la marge, est rendue possible grâce aux nombreux témoignages sur lesquels se fonde le travail d'Ascanio Celestini. Se plaçant lui-même en témoin, le dramaturge transforme le matériel documentaire pour naviguer entre les marges.

Si nous ne pouvons capturer dans son intégralité l'essence de la marge même, laquelle par définition nous échappe sans cesse, nous file entre les doigts et ne se laisse pas encadrer, nous élaborons, à travers ces diverses approches critiques, une cartographie de ce que peut être la marge, ces multiples incarnations, d'un point de vue sociologique, artistique et philosophique. De la marge, nous glissons vers les marges et soulignons ainsi l'incroyable liberté de cet espace blanc. ■



Éditrices : Pauline Armenoult / A'icha Kathrada

Secrétaires de rédaction : Yasna Bozhkova / Claire Couturier

Chargée de communication : Céline Benoit

Chargée de diffusion : Florelle Isal

Responsables du comité scientifique (docteurs) :

Amélie Brito / Adeline Liébert

Comité scientifique (enseignants de Paris 3) : Bruno Blanckeman

Mireille Calle-Gruber / Cécile Camart / Michel Collot

Claire Davison-Pegon / Teresa Faucon / Julia Gros de Gasquet

Emmanuelle Savignac / Jean-Paul Sermain

Comité scientifique (docteurs) : Desrine Bogle / Stéphanie Caët

Claire Hélie / Camille Prunet / Stefano Rezzonico

Maria Serafina Russo / Anne Sweet / Karima Zaaoui-Moumid

Comité de lecture : Anne Cousson / Isabela Gusmao Duarte

Samuel Harvet / Enora Lessinger / Grégory Miras

Claire Poinot / Cécile Rousselet / Émilie Vergé

Conception graphique, mise en pages :

Claire Pacquelet

Photographie de couverture :

Catherine Sharman

Toutes les photographies utilisées sont sous licence Creative Commons.

Survenue d'un handicap une nouvelle idée de la marginalité

> **Cindy Lebat**

Les concepts de marge et de marginalité en sciences sociales apparaissent comme des concepts nécessairement relatifs, puisque pensés en fonction d'un centre, le plus souvent égocentré, l'individu prenant sa propre situation comme référence de normalité. Il y a donc pour l'individu une norme – généralement sa situation – s'opposant à des marges, dont il se sent éloigné. Mais que se passe-t-il lorsque l'individu se retrouve, à un moment de son parcours de vie, propulsé dans une situation qu'il considérait jusqu'alors comme « à la marge » ? Nous allons aborder cette question en nous penchant sur le cas de la survenue, au cours de la vie, d'un handicap. Nous nous appuyons pour cela sur les discours de vingt-quatre individus en situation de handicap visuel et auditif recueillis en 2012 et 2014 au sujet de leurs pratiques culturelles, et plus précisément de leur rapport aux musées.

Le handicap, en effet, est une illustration intéressante du concept de marge, puisqu'il est une réalité souvent mal connue, et de ce fait souvent parée de fantasmes et d'approches irrationnelles¹. Si l'on se réfère à l'histoire du handicap et de l'infirmité, on perçoit les difficultés éprouvées par les sociétés occidentales – depuis l'antiquité – pour octroyer une place sociale à ces personnes, qui ont été l'objet successivement d'ostracisme, d'exclusion, de charité, etc². Aujourd'hui, les évolutions conceptuelles héritées des *disability studies*³ permettent d'entériner une vision

sociale du handicap, ce dernier apparaissant comme une conséquence du déficit d'accessibilité de l'environnement. On peut toutefois se demander si le modèle de la réadaptation ainsi que l'approche biomédicale ne sont pas encore à l'œuvre dans le traitement du handicap, postulant à l'inverse que c'est à l'individu de se rendre conforme à la société telle qu'elle est, et s'opposant ainsi à la conception sociale du handicap. Cette difficulté pour la société à se positionner face au handicap semble donc perdurer, celle-ci peinant encore à accepter la pluralité et la diversité des membres qui la compose⁴. Le manque global d'accessibilité contribue aussi à maintenir le handicap, dans une certaine mesure, à la marge de la société, en ne garantissant pas l'accès aux personnes en situation de handicap à tous les espaces ni à toutes les activités de la vie citoyenne. La personne handicapée, portant la marque physique d'une défaillance et restée à la marge, peut donc éprouver des difficultés dans la définition de son identité et sa place sociale. L'anthropologue américain Robert Murphy est un des premiers à avoir affirmé la marginalité sociale à laquelle sont reléguées les personnes en situation de handicap :

De même que les corps des infirmes sont détériorés à jamais, leur position en tant que membres de la société est définitivement altérée. L'indétermination durable de leur état aboutit à une absence de définition de leur rôle social qui est de toute manière occultée par le naufrage de leur identité.⁵

Toutefois, nous verrons que d'autres éléments permettent de nuancer cette approche, afin de ne pas résumer le handicap à l'idée de déviance, et apportent d'autres éclairages sur la posture sociale que peut adopter une personne en situation de handicap.

La survenue d'un handicap dans un parcours de vie sera donc étudiée dans le but d'analyser le rapport à la marge, et plus précisément la façon dont un individu négocie sa place sociale lorsqu'il se trouve lui-même projeté dans une situation qu'il considérait jusqu'alors comme relevant de la marginalité. Cette situation s'illustre particulièrement bien à travers l'expérience vécue du handicap, lorsqu'il survient au cours de la vie, à des moments où les idées sur le monde, sur les marges, sur l'organisation sociale sont déjà bien ancrées, bien définies. L'individu se construit et se positionne en tant qu'être social en fonction d'un héritage socioculturel, un habitus, qui se trouve mis à mal par la survenue d'un handicap, alors même que celui-ci deviendra un des éléments dominants avec lequel il devra composer pour constituer son identité.

Le moment de survenue du handicap est souvent qualifié de moment de « rupture⁶ ». Toutefois, pour penser cette transition dans sa globalité, pour comprendre comment aborder ce virage dans un parcours de vie, il apparaît particulièrement important de s'intéresser à la reconstruction et la renégociation d'une image de soi

qui advient à ce moment. Il s'agira de comprendre comment un individu, qui a déjà construit son identité, peut composer avec une nouvelle situation, s'accorder à une nouvelle posture. Comment renégocier sa place sociale, repenser ses propres catégories de pensée et son regard sur la marginalité ? En ce sens, le handicap ne renvoie pas uniquement à des questions relatives à l'exclusion, mais plus largement à une expérience socioculturelle à la fois individuelle et collective, se construisant à la croisée de plusieurs pans de la vie sociale. Il s'agit en somme, pour reprendre les mots de Marcel Calvez, de « rendre compte du handicap comme configuration sociale et comme expérience culturelle en dehors de statuts sociaux reconnus⁷ ».

Penser la renégociation par un individu de son rapport au monde suppose donc que ce dernier soit en mesure de donner du sens aux événements qui jalonnent son parcours de vie. Ainsi nous adopterons dans notre traitement du handicap une approche interactionniste⁸, plaçant les individus dans une posture dynamique de production de sens, et leur accordant une faculté de créativité quant à la façon de vivre et de construire cette transition que constitue la survenue d'un handicap. Il s'agit de reconnaître à l'individu sa capacité à mobiliser les ressources qu'il a à sa disposition pour construire lui-même, de façon active et consciente, sa situation⁹. C'est précisément cette appropriation active d'une nouvelle situation, voire d'une nouvelle identité, qui sera analysée ici.

L'observation de ce qui se joue lors de la survenue d'un handicap au cours de la vie interrogera la notion de rupture : nous verrons dans quelle mesure les individus concernés parviennent à construire une continuité. Cet article s'appuie sur les récits recueillis

par entretiens semi-directifs menés auprès de vingt-quatre individus en situation de handicap visuel et auditif, dans le cadre d'enquêtes menées en 2012 et 2014, interrogeant leurs pratiques culturelles, plus particulièrement leur rapport au musée. Tous ces individus ont vécu la survenue du handicap – cécité, malvoyance ou surdité – à l'âge adulte (en moyenne à l'âge de 48 ans). Le handicap est survenu en moyenne seize années avant le moment de l'entretien, mais l'événement est, pour certain, très récent (moins de trois ans) et pour d'autres il remonte à près de quarante ans. L'approche compréhensive a permis de mener des entretiens approfondis, dans le but de percevoir et comprendre l'expérience du handicap au sens large, sans se restreindre à un regard de type évaluatif sur les offres culturelles.

Les évolutions des pratiques culturelles des personnes rencontrées seront analysées pour comprendre les phases de reconstruction du rapport à la marginalité lors de la survenue d'un handicap. Nous pourrons alors expliciter en quoi les pratiques culturelles, et notamment les sorties au musée (maintenues ou nouvelles) représentent un enjeu pour la négociation d'une nouvelle identité pour une personne devenue handicapée.

Les pratiques culturelles et de loisirs apparaissent comme une norme sociale, puisqu'elles font partie de la vie quotidienne d'une immense majorité d'individus (seuls 3% des ménages n'ont pas effectué de dépenses pour les loisirs, d'après l'enquête « Budget des Familles » de l'Insee, réalisée en 2000-2001¹⁰). De ce fait, elles constituent un pilier de la vie sociale, et analyser l'impact du handicap sur ce type de pratiques pourra donc être perçu comme révélateur. De plus, l'enquête menée s'intéressait plus spécifiquement

aux visites de musées, et cette pratique apparaît au contraire comme un marquage social fort, puisque l'on sait qu'elle est – davantage que d'autres types de loisirs – fortement liée au capital culturel¹¹. Si la corrélation entre accessibilité et pratiques culturelles n'a été que peu explorée dans le champ de la recherche en France, il semble pourtant que s'intéresser au maintien ou à l'initiation de nouvelles pratiques culturelles, plus spécifiquement relatives aux musées, permet bien de mettre en évidence les éventuelles ruptures ou continuités dans le parcours des personnes rencontrées. Elles pourront alors mettre en lumière les éléments relevant de l'exclusion, la marginalité, mais aussi de l'image de soi en tant que visiteur¹². Le musée est un lieu d'expérience spatiale et sociale qui permet donc de questionner le statut de la personne en situation de handicap.

Nous verrons ainsi comment les personnes construisent de nouveaux rapports sociaux, développent de nouvelles sensibilités, en fonction de leur nouvelle situation, et renégocient systématiquement leur place sociale, qui est toujours affectée par cet événement que représente dans le parcours de vie la perte de la vue ou de l'audition. Comment ce moment de rupture, d'épreuve, devient-il l'accès à d'autres possibles ? Nous tâcherons cependant de nous prémunir d'une certaine naïveté dans notre approche afin de ne pas tomber dans une mythification de l'infirmité : il s'agit plus d'une renégociation de la place sociale que d'une renaissance d'ordre quasi mystique. Le risque d'euphémiser la survenue d'un handicap dans un parcours de vie est pris en considération, et le recours à l'analyse d'entretiens approfondis nous permettra de prévenir cet écueil.

Rupture et liminalité : être entre deux « mondes »

La perte de la vue ou de l'audition est indéniablement un événement marquant dans une trajectoire de vie. La brutalité est souvent frappante, comme l'exprime cette femme, ayant perdu la vue à l'âge de 45 ans : « Le couperet m'est tombé dessus, je ne m'y attendais pas du tout ». Cet événement est vécu comme une cassure, dont l'impact se perçoit tant dans la vie personnelle que professionnelle. Ce type de rupture liée à l'emploi est fréquemment évoquée, et cela symbolise pour beaucoup la perte d'un statut social, voire la perte de leur identité précédente. En effet, le travail est une valeur centrale dans la construction de l'image sociale et de l'image de soi, et la perte d'activité professionnelle est souvent qualifiée d'« épreuve¹³ », et peut marquer le début d'un processus de rupture du lien social, voire de marginalisation pouvant aller jusqu'à la disqualification sociale¹⁴.

À cette rupture dans l'identité sociale par le biais du reclassement professionnel s'ajoutent les ruptures sur le plan familial et amical. Plusieurs personnes rencontrées ont fait état du bouleversement qu'a connu leur vie personnelle à la suite de leur handicap :

Le fait de devenir aveugle fait qu'on se retrouve à se reconstruire complètement, c'est-à-dire que j'ai divorcé, j'ai quitté ma région, je me suis installé à Paris [...] C'est une grande cassure, quand-même. Même au point de vue amis, j'ai tout fait, j'ai tout repris à zéro¹⁵.

Une personne va jusqu'à associer chacun de ses deux divorces à ses chutes d'audition successives et complète ainsi son récit : « Mon père ne s'est jamais mis dans la tête que j'étais sourd. Il m'en voulait parce que je ne lui téléphonais pas. Du coup il m'avait déshérité¹⁶ ! ». Les ruptures s'observent

aussi dans les pratiques culturelles et de loisirs. Nombreux sont ceux qui se sont sentis forcés d'exclure de leurs habitudes l'écoute de musique ou de la radio après la perte d'audition, même quand celle-ci représentait une passion ; dans un des témoignages recueillis, cette pratique de la musique représentait plus qu'une passion : c'était son métier (professeure de chant). La perte de l'audition a donc constitué pour cette personne une cassure brutale tant au plan professionnel que personnel. De la même manière, certains se sont vus contraints de renoncer au théâtre, au cinéma, aux musées de peintures, etc. En témoigne cet homme, 52 ans, malvoyant depuis douze ans :

Les visites de musées, je me souviens de celles du temps où je voyais bien. Moi j'adorais les peintres, notamment les impressionnistes. J'adorais les peintres comme Magritte, mais c'était du temps où j'y voyais bien. Maintenant je ne vais pas vous dire que j'irais voir des peintres. Un musée où il y a de la peinture... non. Même s'il est audio-décrit, j'aurais trop de frustrations par rapport à l'époque où je voyais bien. Je n'irais pas. [...] Au musée du Louvre ou autre, la peinture italienne, tout ça. C'était avant. J'irais plus maintenant.

Le handicap modifie de nouveaux rapports aux loisirs, et les personnes se sentent souvent résignées face à cette réalité. Le même homme poursuit : « il ne faut pas être trop exigeant, quand vous avez un handicap, vous faites selon ce qu'on vous propose ». Ces bouleversements lors de la survenue d'un handicap sont vécus presque comme une fatalité, certains n'hésitant pas à qualifier cette période de « descente aux enfers », associée à une perte de repères et à la sensation de perte de son identité : « C'est vrai qu'avec le divorce, la maladie... J'ai sombré dans l'enfermement, je me suis complètement dévalorisé. Je n'arrivais plus à savoir qui j'étais¹⁷ ».

Le handicap, bouleversant les rapports sociaux, induit aussi chez les personnes rencontrées un sentiment de dépendance, lié à une perte d'autonomie à laquelle elles semblent résignées, et avec laquelle elles devront à présent composer. Plusieurs témoignages qualifient cette transition d'entrée dans le « monde du handicap », cette expression étant assez révélatrice du changement qu'opère, dans une vie, le handicap. En ayant cette sensation d'être aux portes d'un « nouveau monde », les personnes devenues handicapées se trouvent alors dans une situation de liminalité, c'est-à-dire qu'elles se retrouvent entre deux réalités : celle qu'elles connaissaient avant, « le monde des valides », et celle dans laquelle elles se trouvent à présent, « le monde du handicap ». Le concept de liminalité est développé par Victor Turner : il explicite l'ambivalence par laquelle passent les personnes en situation de handicap, qui seraient à la fois *dans* et *en dehors* de la société¹⁸. Pour reprendre la métaphore de Turner, ces individus se trouveraient « sur le seuil », métaphoriquement le seuil d'une maison, ni tout à fait dehors ni tout à fait dedans ; c'est dans l'ambiguïté de cet espace qu'ils devraient parvenir à trouver une place sociale. Cette situation interstitielle se traduit par des ruptures dans les structures sociales, par un isolement ou une perte d'autonomie. Une femme devenue sourde neuf ans auparavant m'explique la façon dont elle ressent cette « mise au ban » :

Ce qui m'a frappée c'est qu'en devenant sourde, il y a des tas de trucs qu'on entend d'habitude dans les transports, des petites choses, un mot, une phrase... et en fait tout ça fait qu'on est dans le courant de ce qui se passe dans la société. Et quand ça c'est coupé... Comment est-ce qu'on fait¹⁹ ?

L'opposition de deux situations et la construction d'une continuité dans le parcours de vie vont amener l'indi-

vidu à déplacer sa représentation de la centralité de la structure sociale. En effet, la marge ne se situe plus nécessairement où l'individu la plaçait avant son handicap. La personne est amenée à porter un nouveau regard sur elle-même, à se redéfinir si ce n'est *par*, mais au moins *avec* son handicap. Et cela peut apparaître véritablement comme une épreuve, à l'instar de ce que nous confie cet homme de 57 ans, devenu malvoyant il y a dix ans :

Quand vous avez une image de vous, pendant des années, des décennies... et d'un coup c'est une autre image. Non pas que vous soyez moins bien mais... on s'attache quand-même à une certaine image de soi, et par le regard des autres...

L'utilisation du terme « sourdingue » pour parler de soi, chez une femme devenue sourde, est également révélatrice de la dégradation de l'image de soi.

Malgré cette réalité que représente la survenue d'un handicap, il apparaît à travers les discours que les personnes expriment la volonté de ne pas rester dans cette situation de liminalité, mais au contraire « d'être dans le monde de tout le monde²⁰ ». Une forte volonté de « se débrouiller », pour reprendre le terme de plusieurs personnes rencontrées, émerge, pour faire face à cette dépendance jugée nécessaire. L'autonomie, même si elle est en partie un leurre, est érigée en objectif, s'opposant à l'enfermement dans la catégorie de « personnes en situation de handicap » souvent associée à la notion de dépendance :

Les gens sont gentils, si j'ai une difficulté, si je me suis trompé de sortie de métro par exemple, alors on m'indique la sortie et souvent ils veulent aller plus loin je dis non, je ne veux pas les déranger, je dois avoir toujours mon autonomie²¹.

Il s'agit pour ces personnes, en somme, de mener une « conversion identitaire » qui a lieu au cours de leur « carrière morale », concept développé par Erving Goffman²² pour comprendre les changements qui peuvent avoir lieu au cours de la vie d'un individu, au gré des transformations sociales et identitaires dont il est l'objet.

De nouvelles manières de « faire avec » : redonner du sens

Ainsi, l'appartenance à ce « monde du handicap » ne rime pas nécessairement avec exclusion et relégation à la marge. Elle peut, au contraire, prendre aussi la forme d'une revendication identitaire, permettant à l'individu de définir une nouvelle place sociale ; en effet, en se sentant appartenir au « monde du handicap », ce qui apparaissait au départ comme une mise à l'écart assez violente devient aussi le lieu de nouvelles possibilités pour les personnes rencontrées. Elles s'approprient un nouveau mode de vie et recréent du sens dans un univers qui leur était jusqu'alors inconnu. À ce moment, elles acceptent leur nouveau statut, et peuvent l'investir de la façon dont elles le souhaitent, prenant conscience de la liberté qu'elles peuvent y trouver. Le terrain des pratiques culturelles permet d'illustrer assez finement ces évolutions. Elles apparaissent en effet comme le lieu de nouvelles sociabilités et de nouvelles sensibilités, qui prouvent que les individus sont en mesure d'investir cette nouvelle situation, celle du handicap, et de sortir ainsi d'une situation de seuil dans laquelle ils se trouvaient projetés :

En revanche, le franchissement du seuil de l'après, sauf dans le cas où l'on demeure dans le souvenir ou la nostalgie de ce qui a été ou aurait pu

être, fait sortir de la souffrance omniprésente. Si durs que furent l'annonce et le constat de la diminution, si pénible, entraînant les pleurs, que fut l'assomption de la situation réelle, le moment où l'on prend les choses en main pour compenser, pour se présenter devant les autres, pour travailler à nouveau, pour lutter, pour obtenir des droits, etc., est le moment où l'on surgit à une sorte de nouvelle vie. Non que la souffrance n'existe plus, elle qui accompagne d'ailleurs toute vie humaine, mais elle n'occupe plus tout l'horizon²³.

Cette réappropriation de la vie passe par des éléments qui se reflètent dans les pratiques culturelles, que nous prendrons donc comme cadre d'analyse. Le premier élément capital est le travail, qui constitue une des ruptures les plus importantes, à laquelle les personnes en situation de handicap vont parvenir à redonner du sens. Avec un glissement effectué pour redéfinir un rapport au travail qui leur est propre, et qui prend son sens dans le très fort engagement associatif en direction du handicap, le travail n'est alors plus le lieu unique et central de construction sociale de l'individu : « Pour d'autres [auteurs], le double processus de différenciation du travail et de multiplication des espaces sociaux conduit à remettre en cause le travail comme source principale de socialisation ainsi que sa capacité à remplir aujourd'hui sa fonction d'intégration²⁴ ». Le surinvestissement associatif de la quasi-totalité des personnes rencontrées, qui consacrent la plus grande partie de leur temps libre à cet engagement, illustre ce glissement de valeur qui permet de donner un sens social à la situation de handicap. Nombreuses sont les personnes qui considèrent cet engagement associatif comme un véritable travail. Les associations prennent donc le relais de la vie professionnelle détruite, mais sont



© John Perivolaris

également le lieu de la construction de nouvelles sociabilités extrêmement structurantes dans les trajectoires, alors que les relations sociales d'avant sont endommagées : « À la rupture des liens sociaux et à l'exclusion font parfois écho le développement de nouvelles compétences et solidarités, des engagements dans

d'autres formes d'activités, sources d'échanges pouvant contribuer à la construction d'une identité positive²⁵ ». L'association est un espace de liberté et de sociabilité, reconnu comme tel dans de nombreux discours. La participation associative est aussi le lieu de reconstruction de sociabilités, et est également capi-

tales dans la conversion identitaire, puisque la proximité avec des pairs, individus ayant vécu la même expérience, est centrale :

Heureusement qu'il y a [...] l'association ! Je le dis, marquez-le je vous en supplie : l'association, ça m'a changé la vie. [...] j'ai rencontré plein de gens. Il y a des jeunes, des vieux, des très handicapés, des très peu handicapés, il y a des mauvais caractères, des bons caractères, il y a tout ! Et ça c'est formidable d'être avec des gens qui sont comme vous quoi. Et qui en parlent, qui essaient de comprendre. Oui, ça change la vie. Je me suis fait une dizaine d'amis, c'est beaucoup. C'est énorme²⁶ !

Les musées sont très souvent le lieu de cette sociabilité retrouvée, car les visites se font la plupart du temps en groupe, dans le cadre associatif. La visite en présence de personnes du même handicap est vécue comme un moment de partage, voire de « communion ». Au-delà même du contenu, du plaisir de la découverte culturelle, c'est la rencontre avec des personnes partageant la même réalité qui est recherchée : « c'est quand même intéressant, il y a quand même la rencontre avec d'autres gens qui ont le même ou d'autres problèmes. Ça fait un moment où on apprend, et où on communique. Ça fait un peu une communion pendant un certain temps²⁷ ».

De plus, le musée est un espace particulièrement intéressant en ce qu'il est un lieu où s'exprime et se vit la sensibilité de chacun. C'est donc un espace à la fois social et spatial, qui est investi de manière particulière par certaines personnes en situation de handicap, allant jusqu'à devenir le symbole d'un « refuge », indispensable dans la négociation de son nouveau statut de « personne en situation de handicap », comme le montre ce témoignage :

Au fur et à mesure que je devenais sourde, je suis très rapidement passé à l'amour des arts plastiques. J'ai remplacé l'audition par la vue. Mais sans le faire exprès, ce n'était pas raisonné. Ça s'est fait parce que j'avais besoin de... d'avoir une possibilité de m'exprimer sur le plan artistique [...] [Les musées ont été] un refuge oui. Un refuge, une soupape... un bonheur. Ça faisait que tous les soirs je rentrais à la maison en ayant l'impression d'avoir vécu²⁸.

Les musées accompagnent donc la transition, car ils ouvrent un espace pour la confrontation avec son identité, dont le handicap participe, jusqu'à devenir parfois le lieu où s'éprouve la déficience. Il devient alors un espace de défi, de challenge personnel pour l'individu, qui peut alors poursuivre ou entamer la construction d'une identité positive. Les pratiques culturelles, et notamment du musée, jouent donc un rôle non négligeable dans l'accompagnement de cette transition.

De plus, c'est aussi là que vont se développer de nouvelles sensibilités car l'expérience de visite, et notamment l'appréhension des œuvres, va être modelée par la déficience. De nouvelles approches des œuvres sont développées par les individus, avec l'accompagnement des musées. Il ne s'agit pas, pour les personnes rencontrées, de tenter de « rattraper » les valides, ni de réparer un sens perdu, mais ces différents modes d'appréhension sont une création propre à chaque individu, un moyen de se réapproprier son corps, ses sensations. Les individus sont alors à même de réinventer leur rapport aux œuvres et au lieu, avec une sensibilité nouvelle, intime. Peut-être est-ce justement parce que le musée est centré sur la vue que les personnes non-voyantes viennent y éprouver leurs sens, et s'en approprier le contenu de façon personnelle et réinventée. Les musées s'adaptent à ces nouvelles approches,

en développant des dispositifs de médiation prenant en compte la diversité des modes de perceptions : tactiles, visuels et auditifs.

L'analyse des modes de perception des visiteurs déficients visuels et auditifs a surtout révélé qu'ils relèvent avant tout d'un apprentissage ; l'exemple de l'approche tactile des personnes aveugles et malvoyantes est édifiant. En effet, si le fantasme de « l'aveugle qui voit avec les mains » existe, il s'avère en réalité que la perception tactile nécessite un véritable apprentissage. Il faut noter la complexité de ce sens, et les personnes rencontrées font apparaître à quel point la maîtrise du tactile est loin d'être évidente. Cela est d'ailleurs d'autant plus vrai pour les malvoyants, qui utilisent en premier lieu la vue : « le tactile, c'est très difficile. Et tant que vous voyez un tout petit peu, vous regardez mal avec vos mains²⁹ ». En conséquence, il apparaît que l'individu en situation de handicap réalise ici un véritable travail d'appropriation du musée. Il ne s'agit pas uniquement de remplacer, dans la perception d'une œuvre, le sens manquant, mais bien s'approprier, de manière personnelle, l'œuvre présentée, et plus largement une manière de percevoir. Face à l'œuvre, il apparaît bien que la construction de l'émotion est une démarche personnelle, et les personnes rencontrées expriment le refus d'être enfermées dans le discours d'un guide, ou dans une approche trop directive. Le recours à la sensation – par exemple l'approche tactile – est un véritable vecteur d'émotions et en ce sens, il n'est pas uniquement un palliatif à un sens manquant, la vue ou l'ouïe. Le musée est un lieu où l'individu en situation de handicap va, au contraire, s'attacher à construire, de façon personnelle et en intégrant sa déficience, son propre mode d'appropriation du monde. Ainsi, l'apprentissage devrait

être le fruit d'un dialogue entre le musée et les personnes en situation de handicap, dans le but de créer un langage commun, vecteur d'émotions et de sensibilité.

Conclusion : d'une expérience intime à une expérience sociale

Si le handicap est bien l'histoire d'une rupture, il est pour autant extrêmement réducteur d'ignorer la capacité des individus à redonner du sens à leur vie. La rupture apparaît davantage comme un tournant, que les personnes peuvent aborder et négocier de façon créative et dynamique. Dans une situation donnée comme excluante et marginalisante, les individus parviennent à créer de nouvelles identités positives. D'une expérience individuelle, intime, la personne va construire une identité en assumant son appartenance à un groupe, ici celui des personnes en situation de handicap (le « monde du handicap »). Ce sont en définitive l'ensemble des interactions recréées entre acteurs – valides et handicapés – qui définissent une situation nouvelle, intégrant le handicap mais ne s'y résumant pas. Cette posture permet donc d'accorder à chaque individu le pouvoir de se définir, et reconnaît sa capacité à choisir sa vie. Elle permet donc de passer d'un traitement catégoriel du handicap – légitimé dès le début du xx^e siècle par le développement d'organismes spécialisés, et la mise en institutions quasi-systématique des personnes en situation de handicap – à un traitement plaçant l'individu au centre, en tant que principal acteur et décisionnaire de sa vie. Ces réflexions accompagnent donc le changement de traitement social du handicap en cours dans nos sociétés, et les mutations politiques et législatives par lesquelles il

se manifeste, comme par exemple la loi du 11 février 2005³⁰, qui place en son cœur, mais aussi dans son titre, l'idée de « participation citoyenne » des personnes en situation de handicap. Pour autant, ce processus est rendu plus difficile par l'isolement des personnes handicapées, et on peut supposer qu'un accompagnement dans la phase d'adaptation à cette nouvelle réalité qu'est le handicap serait profitable. De plus, si les personnes en situation de handicap sont éminemment actrices dans la définition de leur identité et de leur vie, il faut s'attacher à ne pas fournir une vision euphémisée, en soulignant toutefois qu'une société plus ouverte à l'accueil de la différence faciliterait cette situation de négociation d'une place sociale. ■

Notes

1. Gardou Charles, *Handicap, une encyclopédie des savoirs : des obscurantismes à de Nouvelles Lumières*, Érès, Toulouse, 2014.
2. Allemandou Bernard, *Histoire du handicap : enjeux scientifiques, enjeux politiques*, Bordeaux, Les Études hospitalières, 2001.
3. Stiker Henri-Jacques, Ravaud Jean-François, Albrecht Gary L., « L'émergence des disability studies : état des lieux et perspectives », *Sciences sociales et santé*, vol. 19, n° 4, 2001, p. 43-73.
4. Gardou Charles, *La société inclusive, parlons-en ! : il n'y a pas de vie minuscule*, Toulouse, Érès éd., 2012.
5. Murphy, 1990, in Calvez Marcel, « La liminalité comme cadre d'analyse du handicap », *Prévenir*, vol. 39, n° 2, 2000, p. 83-89.
6. Stiker Henri-Jacques, *Les métamorphoses du handicap de 1970 à nos jours : soi-même, avec les autres*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2009.
7. Calvez Marcel, « La liminalité comme cadre d'analyse du handicap », *Prévenir*, vol. 39, n° 2, 2000, p. 83-89.
8. Goffman Erving, *Stigmate, les usages sociaux du handicap*, Paris, Éd. de Minuit, 1975.
9. Le Breton David, *L'interactionnisme symbolique*, Paris, Presses universitaires de France, 2004.
10. Maresca Bruno, Tardieu Pierre, Géraud Sophie, *Occupation du temps libre : une norme de consommation inégalement partagée*, Paris, CRÉDOC, 2004.
11. Bigot Régis, Daudey Emilie, Hoibian Sandra [et al.], *La visite des musées, des expositions et des monuments, Étude pour la Direction Générale des Patrimoines*, Paris, CRÉDOC, 2012.
12. Gottesdiener Hana, Vilatte Jean-Christophe, Vrignaud Pierre, « Image de soi - image du visiteur et pratiques des musées d'art », *Culture études*, Département des études, de la prospective et des statistiques, Paris, 2008, p. 1-12.
13. Schnapper Dominique, *L'épreuve du chômage*, Paris, Gallimard, « Folio actuel », n° 42, 1994, 273 p.
14. Paugam Serge, « L'épreuve du chômage : une rupture cumulative des liens sociaux ? », *Revue européenne des sciences sociales*, XLIV-135, août 2006, p. 11-27.
15. Homme, 68 ans, aveugle depuis trente-sept ans.
16. Homme, 66 ans, sourd depuis vingt-et-un ans.
17. Homme, 57 ans, malvoyant depuis dix ans.
18. Victor Turner, in Blanc Alain (dir.), *Sociologie du handicap*, Paris, Armand Colin, 2012.
19. Femme, 67 ans, sourde depuis neuf ans.
20. Homme, 57 ans, malvoyant depuis dix ans.
21. Homme, 63 ans, malvoyant depuis treize ans.
22. Goffman Erving, in *La visite des musées, des expositions et des monuments, op. cit.*, p. 3.
23. Stiker Henri-Jacques, *Les métamorphoses du handicap de 1970 à nos jours : soi-même, avec les autres*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2009, p. 57.
24. Ville Isabelle, Guérin-Pace France, « Interroger les identités : l'élaboration d'une enquête en France », *Population*, vol. 60, n° 3, 2005, p. 277.
25. *Ibid.*
26. Femme, 68 ans, sourde depuis douze ans.
27. Homme, 65 ans, non-voyant depuis dix ans.
28. Femme, 68 ans, sourde depuis douze ans.
29. Homme, 75 ans, malvoyant depuis six ans.
30. « LOI n° 2005-102 du 11 février 2005 pour l'égalité des droits et des chances, la participation et la citoyenneté des personnes handicapées », 2005-102, 2005.

Herman Melville

la pensée de la marge comme art poétique

L'exemple de l'épisode du « Prosy Old Guidebook » dans *Redburn* (1849)

> Mathilde Hug

En août 1837, le philosophe américain Ralph Waldo Emerson déclare dans un discours désormais célèbre : « Notre époque de dépendance, notre long apprentissage du savoir des autres pays tire à sa fin¹. » À partir de ce discours, connu comme la « Déclaration d'Indépendance intellectuelle² » des États-Unis, s'élabore une conception nationaliste de la littérature américaine qui connaît sa période culminante dans les années 1950. Les universitaires qui la défendent donnent notamment l'impression qu'elle s'est construite sans lien avec la culture européenne, et mettent en avant l'idée d'une exception culturelle américaine. Parmi les auteurs emblématiques de cette littérature autonomiste, Herman Melville a été et est encore fréquemment rangé³.

Cette conception traditionnelle de la littérature américaine a été largement remise en cause depuis les années 1970-1980. Des études plus récentes montrent que les textes américains de la première moitié du XIX^e siècle, bien loin d'ignorer la culture européenne, fonctionnent selon un modèle post-colonial⁴. Cette littérature américaine a une position marginale par rapport à la littérature centrale ou majeure de l'Europe : elle est tributaire de son influence, et tente à la fois de s'en émanciper et de s'en faire reconnaître, ce dont un auteur comme Melville est conscient⁵. D'autre part, Melville montre dans ses textes qu'il voit bien l'ambiguïté constitutive de la littérature nationaliste émergente

de son époque. Si ses contemporains revendiquent leur caractère marginal par rapport à la culture européenne, ils sont dans le même temps à l'origine d'une conception autocentrée de la culture américaine, qui nie ses origines hétérogènes⁶.

Par ailleurs, il nous semble que la réflexion de Melville ne s'en tient pas au questionnement sur l'indépendance de l'écrivain américain, mais qu'elle déplace ces considérations sur le plan de la littérature en général. Ses narrateurs ou personnages écrivains s'interrogent sur l'autonomie du sujet écrivain : est-il possible de dire « je » lorsqu'on est inscrit dans un héritage, quel qu'il soit ? L'élaboration d'une narration à la première personne ne nécessite-t-elle pas un écart par rapport à cette référence centrale ? C'est ainsi que Melville élabore, au fil de ses textes, des figures de narrateurs dont la marginalité est constitutive de leur expression à la première personne.

Dans son roman *Redburn* (1849)⁷, Melville relate les déboires d'un adolescent issu d'une bonne famille tombée dans la pauvreté, et contraint de s'engager comme mousse sur un navire de commerce. Lors de sa première croisière, Redburn traverse l'Atlantique de New York à Liverpool. Or son père, gentleman aisé, a fait ce même voyage trente ans auparavant en utilisant un guide de voyage, *The Picture of Liverpool*. Aux chapitres 30 et 31 du roman, le garçon tente de suivre le parcours de son père dans

Liverpool à l'aide de ce guide. Le naïf Redburn est persuadé qu'il va emprunter un itinéraire tout tracé. Mais il réalise rapidement que la ville a radicalement changé, et que les indications du guide sont fausses.

Ce parcours dans la ville est une image du livre en train de s'écrire : Redburn écrit dans la marge du guide à la suite de son père. Par un effet de métonymie construit par le texte entier, la lecture du guide touristique, la promenade dans Liverpool et le livre en train de s'écrire se télescopent. Ce passage de *Redburn* propose une réflexion sur la question, fondamentale chez Melville, de la marginalité : le narrateur, Américain à l'écart de la culture européenne, fils de famille déclassé, tente d'élaborer une poétique d'écriture qui interroge la possibilité de la singularité.

La mise en cause de l'héritage humaniste

Avant son départ pour l'Europe, Redburn trouve le *Picture of Liverpool* parmi une collection d'autres guides qui proposent des itinéraires dans les capitales européennes⁸. Ces destinations sont celles du Grand Tour, voyage destiné à parfaire l'éducation des jeunes hommes de classe sociale élevée, qui se pratiquait notamment au XVIII^e siècle. Le vieux guide de Redburn, associé à la figure du père, représente une culture humaniste, européenne, et surannée. Le roman tisse avec cette tradition des rapports

complexes, entre appropriation et rejet. Melville travaille notamment son récit comme une parodie de *Bildungsroman* : Redburn part bien lui aussi pour un Grand Tour ; et lui aussi revient de son voyage plus sage et expérimenté. Mais au lieu d'être un Grand Tour des antiquités et de la sociabilité aristocratique, le parcours de Redburn le confronte à la misère sociale la plus terrible.

Plus largement, les chapitres 30 et 31 de *Redburn* permettent à Melville de développer une réflexion qui dépasse la simple opposition entre la culture britannique dominante et la culture américaine émergente. Cette opposition se double d'une problématique sociale : l'anglophilie du père est réservée à un certain milieu, celui de la bourgeoisie éduquée de Nouvelle-Angleterre. La tension entre le centre et la marge n'est pas tant nationale que sociale, et c'est justement parce que Redburn évolue dans la marge qu'il est capable de le comprendre. Au cours de sa visite, le jeune homme arrive devant une statue de l'amiral Nelson⁹, symbole ici de la politique conquérante du Royaume-Uni. À l'époque où son père l'a vue, elle était encore en construction : il manquait l'élément central du groupe sculpté, que Redburn peut maintenant contempler. Aux pieds de Nelson se trouvent quatre figures enchaînées qui rappellent à Redburn les esclaves de Virginie et de Caroline. C'est depuis la position marginale où il se trouve que le narrateur peut voir l'élément central ; autrement dit, c'est parce qu'il est en décalage avec le discours dominant qu'il est capable de l'analyser. En effet, l'épisode ouvre une réflexion sur la colonisation, et interroge l'ambiguïté constitutive des États-Unis de 1850 : si, à bien des égards, ceux-ci fonctionnent selon une logique post-coloniale, la mention de l'esclavage rappelle qu'ils mènent également une politique impérialiste.

La statue de Nelson montre que le gueux, l'esclave, ou le matelot – qui exerce un des métiers les plus méprisés au XIX^e siècle¹⁰ – sont relégués sur les côtés, refoulés à la marge de la société bourgeoise prospère qui s'élabore en parallèle. La société victorienne, tout comme la société américaine émergente, repose sur un clivage social très marqué. Les scènes d'absolue misère auxquelles Redburn est confronté (familles de Liverpool mourant de faim, émigrants irlandais victimes d'une épidémie) ont toutes lieu à l'écart du centre-ville : au port, dans une maison isolée, ou sur le navire. Dans *Moby-Dick* (1851), Melville poursuivra cette réflexion en montrant que le matelot – pourtant nécessaire au fonctionnement de la société industrielle – est relégué aux frontières du monde sur un navire apparenté à un bagne.

En contraste avec la description de la vie misérable menée par les matelots, le guide annoté par le père contient des informations sur ses occupations lorsqu'il était à Liverpool : dîners, théâtre, canotage sur la rivière... Ces annotations répondent à la devise qui orne le frontispice du guide : « *deus nobis haec otia fecit* » (« un dieu nous a fait ces loisirs¹¹ ») : le père mène une vie d'oisiveté tandis que le fils travaille durement ; et c'est même justement parce que d'autres travaillent que le père peut mener cette vie d'oisiveté. Le guide, écrit à destination du « *Gentleman*¹² », s'adresse à une certaine classe sociale qui a accès à la culture, tandis que d'autres, comme Redburn, en sont tacitement exclus. Le jeune narrateur constate avec dépit : « Je ne suis pas le voyageur qu'était mon père ; je ne suis qu'un simple transporteur sur l'Atlantique¹³. » Le voyage d'études est devenu transport de fret : le marin apatride vient succéder au touriste cosmopolite¹⁴. Au moment même

où Melville écrit *Redburn*, Marx et Engels font paraître le *Manifeste du parti communiste*, qui constate que la société industrielle transforme les hommes en marchandises.

L'esthétique du rapiéçage

Puisque Redburn ne peut revendiquer comme sienne une culture réservée à une classe sociale à laquelle il n'appartient pas, c'est depuis le camp des opprimés qu'il va prendre la parole. Lorsqu'il comprend qu'il ne peut suivre les indications de son trop vieux guide, Redburn s'encourage : « Suis ton nez à travers Liverpool [...] et que le grand mât de ton navire et la flèche de saint Georges soient tes repères¹⁵. » Au guide de voyage, symbole de la culture classique européenne, vient se substituer le mât du navire, qui représente la culture populaire des marins¹⁶. Comme un écolier, Redburn a écrit dans les marges de ce manuel inutile qu'est son guide : il y a dessiné une ancre et un navire, et recopié une chanson de marin¹⁷.

Mais inverser le paradigme centre/marges en revendiquant son appartenance à la marge relève encore d'un dualisme figé. Le statut de Redburn est plus flou : en tant que déclassé, il est également rejeté par les matelots, qui sentent qu'il n'est pas des leurs. À travers ce personnage, Melville tisse une figure de narrateur qui fait écho à ses autres œuvres. Comme le narrateur de *Moby-Dick*, Redburn est appelé « un Ismaël », image de l'homme isolé de tous¹⁸.

La caractéristique physique la plus marquante de Redburn est son vêtement rapiécé et composite¹⁹. Il porte notamment une vieille veste de chasse démodée, qui n'est adaptée ni à son quotidien de matelot, ni à la déambulation dans les rues parmi les bourgeois de Liverpool. Comme



© Patrick Pilz

le guide touristique, cette veste est un reliquat du passé aristocratique de la famille de Redburn. De façon significative, le jeune homme est rejeté par les autres marins à cause de sa veste : ainsi, bien qu'il connaisse des chants et des contes populaires, ceux-ci ne sont que des emprunts à une culture qui n'est pas la sienne. De même, ses vêtements le rendent suspect aux habitants de Liverpool ; il est même chassé d'un cabinet de lecture à cause de sa tenue, comme s'il était mis à la porte de la littérature « officielle ».

Le fait que Redburn porte cette veste, qui a été luxueuse mais qui n'est plus qu'un pauvre vêtement démodé et peu pratique, s'apparente à son usage du guide de Liverpool. Il rappelle qu'il est le seul à ouvrir encore le vieux livre²⁰. Sa connaissance du passé et son usage d'un livre ancien le font paraître étrange, même excentrique²¹. En tant que marin, le narrateur insère des éléments de culture populaire dans son roman, mais il se présente également comme un intermédiaire entre la culture savante ancienne et ses

lecteurs. En effet, lorsqu'il s'enjoint de « [suivre] [s]on nez », il utilise comme repères aussi bien le grand mât de son navire que la flèche de saint Georges qui, comme le guide, symbolise une culture ancienne, raffinée et anglophile, Georges étant le plus britannique de tous les saints²².

À la fin du chapitre 30, Redburn annonce qu'il va recopier intégralement le guide de son père, et explique : « Il convient bien davantage de citer mon vieil ami *verbatim* que de hacher ses informations, aussi savoureuses que des bavettes d'aloïau, dans un insipide ragoût de ma composition²³. » Pourtant, il change d'avis immédiatement et décide de faire exactement le contraire, au motif que l'étroitesse d'esprit des lecteurs ne leur permettra pas d'apprécier les antiques merveilles du vieux livre²⁴. Exclu à la fois par les représentants de la culture classique et de la culture populaire, Redburn est aussi celui qui fait le lien entre les deux, parce qu'il conserve la mémoire des deux. À cause des boutons extravagants de sa

veste de chasse, les matelots du navire le surnomment « *Buttons*²⁵ ». Ainsi, le vêtement composite du jeune narrateur est l'image de cette esthétique de la multiplicité, et son surnom indique qu'il se tient dans un entre-deux qui lie les morceaux hétérogènes les uns aux autres. Les narrateurs et personnages melvilliens appartiennent à deux mondes, comme le montre Melville dans ce passage de la préface d'*Omoï* (1847) :

Le titre de l'ouvrage – *Omoï* – est emprunté au dialecte des îles Marquises où, entre autres acceptions, le mot signifie « un vagabond », ou mieux, un homme qui erre d'île en île, comme certains indigènes connus de leurs compatriotes sous le vocable *Tapu kanaka*²⁶.

Dans les romans polynésiens de Melville, si le « *tabou kanak* » (l'homme frappé du tabou) est mis à l'écart, il est également celui qui peut circuler entre toutes les tribus, y compris celles qui sont en guerre les unes contre les autres²⁷. Redburn, qui navigue sur l'océan, fait le pont entre

les différentes cultures : européenne et américaine, classique et populaire, ancienne et nouvelle.

Cependant, si la position d'entre-deux s'avère créatrice pour celui qui écrit, elle risque également de le couper de ses lecteurs. Au-delà de son aspect humoristique, le passage sur le ragoût trahit une interrogation profonde sur la réception. Redburn a peur que des lecteurs superficiels ou bornés ne puissent comprendre les textes du passé et les tournent en dérision. Est-ce une référence amère à l'échec de *Mardi* (1849), le roman précédent de Melville ? Dans ce récit dont la structure et les thèmes évoquent les formes narratives de la Renaissance (banquet philosophique, navigation rabelaisienne, allégories), Melville a voulu rendre un hommage vibrant à l'héritage humaniste européen. Mais, comme le vieux guide que les lecteurs bornés ne peuvent comprendre, ou comme la veste qui a été un vêtement de luxe avant d'être raillée, *Mardi* n'a pas su trouver son public. Cette réflexion se poursuit dans la suite du texte de *Redburn* :

Les guides de voyage [...] sont les moins fiables de tous les ouvrages littéraires ; et pratiquement toute la littérature, en un sens, est faite de guides de voyage. [...] Chaque époque élabore ses propres guides, et les vieux guides finissent à la corbeille à papier²⁸.

Lorsque Redburn renonce à recopier son guide pour confectionner un « ragoût de [sa] composition », il déclare implicitement qu'il est impossible d'imiter les œuvres du passé. À partir de là, « [suivre] [s]on nez » signifie tenter de construire sa singularité.

Le fil d'Ariane

Comme Don Quichotte, Redburn a cru un temps qu'un livre pouvait être conforme à la réalité, et a connu

d'amers déboires : il s'effondre notamment lorsqu'il se rend compte que l'hôtel de son père a été détruit. Sur le plan de Liverpool, cet hôtel apparaît comme un point central depuis lequel le père a tracé divers itinéraires. Plus haut dans le texte, Redburn a comparé son guide à une pelote de fil (« *clew* »), mot qui évoque à la fois le fil d'Ariane qui aide Thésée dans le labyrinthe, et l'indice (« *clue* ») qui permet de résoudre une énigme²⁹. L'hôtel lui-même, qui se tient au centre de tous les chemins tracés sur la carte, évoque cette métaphore de l'écheveau de fil.

Tissant des liens avec la question de la culture et la question sociale, une interrogation sur le père structure le texte. Quand il constate que l'hôtel a été détruit, Redburn réalise que lorsque son père était touriste à Liverpool, il ne savait pas qu'il aurait un jour un fils : « Je n'étais pas né alors. [...] Je n'étais pas inclus dans le recensement de l'univers³⁰. » Redburn n'est pas seulement marginal parce qu'il est socialement inférieur à son père : il constate que c'est le statut de fils lui-même qui est fondamentalement marginal. Le point d'ancrage qu'était le père a disparu ; l'hôtel a été détruit. Du même coup, Redburn comprend que le guide est inutile : il ne donne plus de sens au réel, il ne peut plus être le fil qui montre le chemin dans le labyrinthe. Au contraire, il brouille les pistes, il se transforme en casse-tête (« *poser* ») qui perd complètement le jeune garçon³¹. La culture humaniste anglophile du père s'inscrit dans un ordre du monde structuré par un sens que Redburn a perdu.

Cependant, le récit nous laisse entendre que si le guide est inutilisable, c'est parce que Redburn ne s'en est pas servi convenablement. Contrairement à ce qu'on pourrait attendre d'un livre qui présente une série d'itinéraires tout tracés, le guide

invite Redburn à trouver sa propre route. Au chapitre 55 de *Mardi*, le narrateur s'exclame : « Ô lecteur écoute, j'ai voyagé sans carte³² ». Ce voyage sans carte est aussi celui que préconise le guide de Redburn : dans son introduction, il est fait mention de William Roscoe, historien et poète, autodidacte comme Melville lui-même³³ : « Et ici R*s*o*, de son génie unique/Explore de nouvelles voies, auparavant toutes inconnues³⁴ ». Paradoxalement, le guide de Redburn, placé sous l'égide de Roscoe, lui conseille de ne pas suivre le guide.

D'autre part, il serait réducteur de lire *Redburn* dans la perspective nostalgique de la quête d'un sens perdu ; en d'autres termes, il serait dommage de ne voir en Redburn qu'un narrateur éternellement marginal parce que le centre a disparu. Le texte semble nous enseigner qu'il n'y a pas d'absolu du sens, donc pas de centre. Nous pouvons énoncer cette hypothèse notamment parce que Melville nous donne les clés de son texte non pas en les énonçant clairement, mais en les livrant de façon subreptice, comme un chemin caché que l'on trouve par erreur. Par exemple, ces chapitres 30 et 31, qui ont essentiellement pour objet l'élaboration de la poétique personnelle de Melville, ressemblent à une digression – ou à une marge – et pourtant se trouvent au centre exact du roman. De même, le passage fondamental dans lequel Redburn affirme qu'il a écrit dans la marge du guide est rapide, presque allusif, comme si les phrases lui avaient échappé : « Mais que fait ici cette ancre ? Ce navire ? Ce chant de marin [...] ? [...] c'est cette main-là qui les a tracés ; et durant ce voyage-ci, vers Liverpool. Mais pas si vite, je ne voulais pas dire cela tout de suite³⁵. » On trouve dans *Moby-Dick* un procédé similaire : le passage dans lequel Ismaël déclare qu'il s'est fait

tatouer son roman sur le corps est une simple proposition entre virgules qui passe aisément inaperçue³⁶. Ainsi, dans ces deux romans écrits à un an d'intervalle, le moment où le narrateur affirme son statut d'écrivain est discret et dissimulé. Dans *Redburn*, l'association entre la narration à la première personne et la marge est même doublement affirmée : non seulement Redburn écrit dans la marge du livre, mais de plus il donne cette information d'une façon elle-même marginale.

Dans *Moby-Dick*, l'autre personnage tatoué est le prince polynésien Queequeg. Son tatouage, comparé à de nombreuses reprises au labyrinthe crétois de Thésée et d'Ariane, est « un traité mystique sur l'art d'atteindre la vérité³⁷ » que personne ne peut lire. Lorsqu'il pense qu'il va mourir, Queequeg fabrique un cercueil sur lequel il grave entièrement ce tatouage.

Au dernier chapitre du roman, le navire fait naufrage, et Ismaël survit grâce à ce cercueil dans lequel il prend place³⁸. Ici encore, le geste d'Ismaël reproduit celui de Redburn. En effet, en écrivant dans la marge du guide, celui-ci inscrit son texte dans un ensemble de signes plus vaste. De même, le corps tatoué d'Ismaël (image du livre en train de s'écrire) vient s'insérer dans un réseau de signes labyrinthique (le cercueil-bouée). Le labyrinthe gravé sur le cercueil-bouée, comme les indications du guide, sont illisibles ou inutilisables. Mais que les signes soient illisibles ne signifie pas qu'ils soient dénués de sens. Le guide de Redburn et le tatouage polynésien recèlent une clé (« *clew* ») qui est comme le verbe de vérité non prononcé de la pensée mystique³⁹.

Logiquement, le « *clew* » (la pelote) sert à dévider le « *yarn* » (le fil). Mais dans l'argot des marins du temps de

Melville, un « *yarn* » désigne aussi un conte⁴⁰. Bien que la vérité soit imprononçable, illisible, introuvable, elle se dévide le long du conte comme la pelote du fil d'Ariane. Rassemblé en pelote, c'est-à-dire compact, total – ou central – le sens n'existe pas, mais déroulé, et ainsi déployé en facettes multiples, il constitue l'étoffe même du texte⁴¹.

Par ailleurs, le mot « *clew* » ne désigne pas seulement le fil d'Ariane. Il s'agit aussi du fil que dévident les Parques qui, à la fin de *Moby-Dick*, ordonnent qu'Ismaël le survivant soit sauvé, donc élu⁴². Aspiré dans le vortex créé par le naufrage du navire, le narrateur est entraîné dans une spirale sans fin :

Flottant alors sur le bord extérieur [margin] de la scène qui suivit et se déroula tout entière sous mes yeux, lorsque l'aspiration du vaisseau qui



sombrait [...] parvint jusqu'à moi, je fus lentement attiré vers le tourbillon qui se refermait. [...] Je tournai, tournai, [...] décrivant des cercles qui se contractaient toujours plus, me rapprochant de la bulle noire [...] qui constituait le centre [axis] de cette roue [...]. Quand je touchai ce point vital [the vital centre], la bulle noire éclata à la surface. Libéré par l'action de son ingénieux ressort, [...] le cercueil-bouée jaillit verticalement, se renversa et demeura à mes côtés⁴³.

D'abord à la marge du maelström⁴⁴, le narrateur, qui tourne comme un fil autour d'une bobine, se rapproche peu à peu du centre et l'entrevoit un instant, avant d'être rejeté dans le cercueil-bouée. Dans l'extrait ci-dessus, l'approche du centre est une illumination poétique à la fois mortelle et salutaire.

Cet épilogue est placé sous l'égide d'une citation du livre de Job : « Et je me suis échappé moi seul, pour t'en apporter la nouvelle⁴⁵ ». C'est au moment où Ismaël prend place dans le cercueil-bouée qu'il énonce cette phrase, qui est l'affirmation de la singularité la plus absolue. Melville montre ici que l'émergence du narrateur à la première personne coïncide avec l'instant où il est rejeté à la marge de sa propre histoire, dans la position du témoin⁴⁶, après avoir entrevu un instant le centre muet.

Conclusion

Tout au long de sa vie, Melville a souffert de l'échec de ses livres. Ses romans invendus ont terminé, comme les guides de Redburn, au rebut⁴⁷. À sa mort, survenue en septembre 1891 dans l'indifférence générale, ceux de ses contemporains qui pensaient bâtir la littérature nationale américaine en avaient depuis longtemps exclu ses œuvres, jugées choquantes ou illisibles⁴⁸. Pourtant, à partir des années 1920, Melville a été intégré par la cri-

tique dans cette littérature nationale que l'on pourrait qualifier de centrale ou de majeure, sans que l'on s'interroge sur son éviction quelques décennies plus tôt. L'ironie veut ainsi que d'auteur marginal, il soit devenu central, et même incontournable⁴⁹.

Toutefois, il nous semble que dans *Redburn*, Melville montre justement le danger qu'il y a à vouloir élaborer une culture dominante qui constituerait une norme. La vision de la littérature initialement proposée par Redburn repose sur un dualisme centre/marges. Or, tant que le jeune homme pense la littérature de cette manière, il est toujours marginal par rapport à une culture centrale représentée par son père : citoyen de l'Amérique post-coloniale, représentant d'une culture populaire, vagabond désargenté. Pour Lawrence Buell, *Redburn* est l'échec de l'émancipation de la figure du père ; ou plutôt, ce roman est le récit d'une tentative d'émancipation sans cesse renouvelée⁵⁰.

Cependant, dès que le roman se met à poser la question du sens autrement que selon un dualisme centre / marges, le récit se met à fonctionner selon une autre logique. La comparaison de *Redburn* avec *Moby-Dick* nous montre que la coïncidence avec le centre est funeste. En ce sens, le centre est assimilé à un absolu du sens, voire à une vérité d'essence divine dont la révélation pleine et entière anéantit celui qui la vit. Pour l'apercevoir, il faut se tenir à l'écart – se trouver à la marge – donc conserver une individualité. Ainsi, dans les romans de Melville, le centre introuvable est peut-être une fiction nécessaire pour produire l'écart d'où vient parler le texte. Celui-ci, en venant s'enrouler autour de ce point aveugle, permet l'émergence d'une voix à la fois centrée, puisqu'elle émane d'un « je », et d'une marginalité absolue. ■

Notes

1. Cette allocution d'Emerson, « The American Scholar », est prononcée devant la société Phi Beta Kappa de l'Université Harvard le 31 août 1837. Emerson Ralph Waldo, « L'intellectuel américain / The American Scholar », trad. Chaput Sylvie et Chaput Danielle, *Horizons philosophiques*, vol. 10, n° 2, 2000, p. 27.
2. L'expression « Déclaration d'Indépendance intellectuelle », formule du poète Oliver Wendell Holmes désignant « The American Scholar », fait désormais partie de la culture littéraire américaine. Buell Lawrence, « American Literary Emergence as a Postcolonial Phenomenon », *American Literary History*, vol. 4, n° 3, Autumn 1992, p. 422.
3. *Ibid.*, p. 411-442. Voir aussi Giles Paul, « Transnationalism and Classic American Literature », *PMLA*, vol. 118, n° 1, Jan. 2003, p. 62-77.
4. *Id.*
5. *Id.* Voir aussi Buell Lawrence, « Melville and the Question of American Decolonization », *American Literature*, vol. 64, n° 2, Jun. 1992, p. 215-237.
6. Waugh Charles, « "We Are Not a Nation, So Much as a World": Melville's Global Consciousness », *Studies in American Fiction*, vol. 33, n° 2, Autumn 2005, p. 203-228.
7. Toutes les références au texte viennent de l'édition suivante : Melville Herman, *Redburn. His First Voyage*, Londres, Penguin Books, 1986. Les traductions des extraits sont personnelles.
8. *Ibid.*, p. 206-207.
9. *Ibid.*, p. 222.
10. Bercaw Edwards Mary K., *Cannibal Old Me. Spoken Sources in Melville's Early Works*, Kent, Kent State University Press, 2009, p. 56-57.
11. Melville Herman, *Redburn*, *op. cit.*, p. 211. Cette phrase est une citation de Virgile, *Églogues* I, 6.
12. Le titre du guide est « *The Picture of Liverpool: or, Stranger's Guide and Gentleman's Pocket Companion* », *ibid.*, p. 212.
13. « I am not the traveler my father was. I am only a common-carrier across the Atlantic. », *ibid.*, p. 228.
14. L'appartenance du marin à plusieurs pays est suggérée dans *Redburn* à travers le personnage de Max, matelot qui a deux femmes et deux familles, l'une à New York et l'autre à Liverpool.
15. « [...] follow your nose throughout Liverpool ; [...] and be your ship's mainmast and St. George's spire your landmarks. », *ibid.*, p. 227. « Saint-Georges » désigne St. George's Hall, salle de concert de Liverpool célèbre pour son architecture d'inspiration antique.

16. Pour la culture des marins à l'époque de Melville, voir Bercaw Edwards Mary K., *Cannibal Old Me*, op. cit., chap. 2 « Sailor Talk », p. 24-57.
17. Melville Herman, *Redburn*, op. cit., p. 209.
18. *Ibid.*, p. 114. Voir Genèse XVI, 12 : « Celui-là [Ismaël] sera un onagre d'homme, sa main contre tous, la main de tous contre lui, il s'établira à la face de tous ses frères. » (traduction de la *Bible de Jérusalem*, Éditions du Cerf, Fleurus, 2001). Plusieurs narrateurs et personnages melvilliens partagent cette marginalité absolue : Typee (*Omo*), White-Jacket (*White-Jacket*), Ismaël (*Moby-Dick*), Israël Potter (*Israël Potter*), Pierre (*Pierre ou les Ambiguïtés*), Billy (*Billy Budd*).
19. Redburn porte une chemise rouge, une veste et un pantalon de chasse, et un chapeau de marin ciré. Ainsi vêtu, il ressemble à « un très étrange composé [compound] : trois parts de chasseur et deux de soldat pour une de matelot », *ibid.*, p. 219.
20. Redburn regarde le livre et note : « à part moi, personne ne s'y intéresse », *ibid.*, p. 209.
21. Le guide est qualifié d'« *outlandish* » [« excentrique », « étrange »] : c'est le titre du chapitre 30.
22. Selon Lawrence Buell, ce genre de tissage composite des références littéraires est caractéristique d'une esthétique post-coloniale. Buell Lawrence, « American Literary Emergence as a Postcolonial Phenomenon », op. cit., p. 428-9.
- 23 « [...] it is far better to quote my old friend verbatim, than to mince his substantial baron-of-beef of information into a flimsy ragout of my own [...] », Melville Herman, *Redburn*, op. cit., p. 216.
24. *Id.*
25. *Ibid.*, p. 73.
26. Melville Herman, *Omo*, traduction de Jaworski Philippe, in *Œuvres I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, p. 294-295.
27. *Ibid.*, note 3 p. 295. On peut donner comme exemple le personnage de Marnoo, dans *Typee* (1846) : frappé du tabou, il est l'un des seuls hommes à pouvoir circuler dans toutes les îles Marquises.
28. « Guide-books [...] are the least reliable books in all literature; and nearly all literature, in one sense, is made up of guide-books. [...] Every age makes its own guide-books, and the old ones are used for waste paper. », Melville Herman, *Redburn*, op. cit., p. 224-225.
29. « Grande était ma joie d'enfant à l'idée de visiter cet endroit, avec dans ma main l'infaillible pelote de fil qui me guiderait dans ce dédale [*the infallible clew to all whose intricacies I held in my hand*]. », *ibid.*, p. 217. Le mot « *clue* », dont l'orthographe ancienne est « *clew* », désigne une pelote de fil, et par extension un indice dans une enquête (Oxford English Dictionary).
30. « But I was not born then: [...] I was not included in the census of the universe. », *ibid.*, p. 221. On retrouve les mêmes considérations douloureuses dans *Pierre*, quand le héros regarde le portrait de son père jeune.
31. *Ibid.*, p. 226.
32. Melville Herman, *Mardi*, trad. Celli Rose, revue par Jaworski Philippe, in *Œuvres I*, op. cit., p. 1099-1100.
33. William Roscoe (1753-1831), qu'a connu le père de Melville, est originaire de Liverpool. Il est célèbre en son temps pour ses ouvrages sur l'histoire italienne. Dans son œuvre poétique, il exprime ses opinions libérales et abolitionnistes. Pour le lien entre *Redburn* et l'œuvre de Roscoe, voir McGettigan Katie, « Redburn's "Prosy Old Guidebook" Revisited: Herman Melville's Use of William Roscoe's "Mount Pleasant" », *Notes and Queries*, vol. 58, n°4, 2011, p. 555-557.
34. « *And here R*s*o*, with genius all his own, / New tracks explores, and all before unknown.* », Melville Herman, *Redburn*, op. cit., p. 214.
35. « But what does this anchor here ? this ship ? and this sea-ditty [...] ? [...] this hand drew them ; and on this very voyage to Liverpool. But not so fast ; I did not mean to tell that yet. », *ibid.*, p. 209.
36. « Les dimensions du squelette [...] sont copiées littéralement de mon bras droit, où je les ai fait tatouer. [...] Mais comme je ne disposais que de peu d'espace et désirais garder vierges, pour un poème que je composais alors, les autres parties de mon corps [...], je ne me suis pas embarrassé des décimales. » (nous soulignons). Melville Herman, *Moby-Dick*, trad. Jaworski Philippe, in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. 494.
37. *Ibid.*, p. 524.
38. *Ibid.*, p. 623-624.
39. « Il y a un Verbe dit ; c'est l'ange, l'homme et le reste des créatures. Mais il y a un autre Verbe, pensé et dit ; c'est grâce à lui s'il m'arrive de former en moi <l'image de> quelque chose. Mais il est encore un troisième Verbe, qui reste non-dit et impensé et ne sort jamais, mais demeure éternellement dans celui qui le dit ; il est reçu sans discontinuer dans le Père, qui le dit ; il est l'intérieur. », Eckhart, *Traité et sermons*, trad. De Libera Alain, GF Flammarion, 1995, p. 280.
40. L'emploi de ce mot au sens de « conte » est attesté pour la première fois dans les années 1810 dans l'argot maritime, et désigne un conte de marin (*Oxford English Dictionary*). Pour plus de précisions, voir Bercaw Edwards Mary K., *Cannibal Old Me*, op. cit., chap. 2 « Sailor Talk », p. 24-57. Le mot « *yarn* » au sens de « conte » est depuis passé dans le vocabulaire courant.
41. Dans le vocabulaire nautique, « *clew* » a encore un autre sens : il s'agit du « point d'écoute », c'est-à-dire le trou circulaire dans lequel passe le cordage qui relie le coin inférieur de la voile à un espar horizontal. Dans ce sens, le mot désigne un trou, donc un espace vide, une absence, mais qui permet un déploiement : par extension, « *clew* » désigne l'expansion de la voile, ou l'envergure d'un oiseau (*Oxford English Dictionary*).
42. « [...] c'est moi que les Parques désignèrent pour prendre la place du nageur de l'avant dans la baleinière d'Achab [...] ; c'est moi qui [...] fus abandonné à l'arrière. », Melville Herman, *Moby-Dick*, op. cit., p. 623.
43. *Id.* Nous soulignons.
44. Ismaël reproduit ici le geste du narrateur dans *Une Descente dans le maelström*, d'Edgar Allan Poe (1841). Entraîné dans le tourbillon, le narrateur a une sorte de vision divine. La force du courant le projette ensuite hors du danger.
45. Melville Herman, *Moby-Dick*, op. cit., p. 623. Melville cite *Job*, I, 15-17 et 19.
46. Wolf Bryan, « When Is a Painting Most Like a Whale ? : Ishmael, *Moby-Dick*, and the Sublime », in *New Essays on Moby-Dick*, Brodhead Richard H. (dir.), Cambridge University Press, 1986, p. 141-179.
47. On trouve un écho de cette angoisse de ne pas trouver son lecteur dans la nouvelle « *Bartleby* » (1853), où le héros de la nouvelle est chargé de brûler les lettres qui n'ont pas atteint leur destinataire.
48. Melville entretient notamment durant toute sa vie des relations houleuses avec les frères Duyckinck, éditeurs et critiques littéraires new-yorkais très influents au milieu du XIX^e siècle. S'ils apprécient les premiers romans de Melville, ils se montrent très critiques à partir de *Moby-Dick* (1851).
49. Buell Lawrence, « The Unkillable Dream of the Great American Novel : *Moby-Dick* as Test Case », *American Literary History*, vol. 20, n° 1-2, 2008, p. 132-155.
50. Buell Lawrence, « Melville and the Question of American Decolonization », op. cit., p. 221-222.

Dandys, femmes marginales et voix celtes dans la littérature fin-de-siècle

de la limite éthique aux marges esthétiques

> **Stéphane Sitayeb**

Animés par des êtres hors normes tels que des femmes à barbes, des hommes à poitrine, des siamois, des hommes-singes ou encore des femmes-sirènes, les spectacles baptisés « freak shows » connaissent leur apogée durant l'époque fin-de-siècle, où les Britanniques et les Américains se passionnent pour l'exhibition d'anomalies biologiques. Ces expositions reflètent la volonté de certains Victoriens de rompre avec l'accoutumance et de corrélérer le progrès non plus au normatif mais à la marginalité et à la contestation. La littérature fin-de-siècle (1880-1900) regorge de figures marginales qui s'écartent des normes sociales et naviguent en périphérie de la civilisation. En faisant du non-conformisme une ligne de conduite, de nombreuses figures isolées (l'artiste, le dandy, la femme fatale, la nouvelle femme et les voix celtes) partagent une mise à l'écart d'abord subie puis assumée et érigée au rang d'étiquette. Bien qu'ils n'aient formé aucun groupe rassemblant leurs idéaux dans une lutte commune, ces marginaux se réunissent, indirectement, grâce à certaines maisons d'édition - une en particulier, la *Bodley Head*, dirigée par Elkin Mathews et John Lane, qui accepte de publier des textes contestataires appartenant à ces diverses catégories d'auteurs protestataires. Cette maison regroupe aussi bien des textes controversés et licencieux (*The Yellow Book*, entre 1894 et 1897) que les ouvrages d'écrivaines féministes et les œuvres d'auteurs celtes tels qu'Arthur Machen. Les

personnages post-romantiques truculents de cette période, qui associent la beauté à l'étrange et parfois au mélancolique, jouent un rôle essentiel dans l'évolution des mœurs, notamment sexuelles et socio-culturelles. En s'attachant à subvertir certaines règles solidement ancrées dans la mentalité victorienne (mentalité établie et renforcée par de nombreux guides de conduite), ces « dégénérés¹ » inversent les rôles impartis aux genres (masculin et féminin) et cultivent de nombreux syncrétismes, en particulier le mythe de l'androgynie, abordant la marge dans son sens étymologique (*margo*, *marginis* : « bord »). C'est ainsi que naît la filiation d'un esprit contestataire, de la fiction à la réalité, de l'esthétique à l'éthique, et que se développe une extension des limites éthiques de la société victorienne après 1880.

Souvent considéré comme une « maladie » aux symptômes multiples (neurasthénie, dégénérescence, hystérie, anorexie, etc².), le décadentisme, l'un des courants littéraires les plus marginaux et les plus éphémères (1884-1895), est attaqué par les moralistes et par les discours socio-médicaux sur la santé publique. Le rejet social et éditorial des textes décadents après les procès d'Oscar Wilde est encore plus marqué chez les auteurs irlandais et gallois. Lors de la « Renaissance irlandaise », W. B. Yeats (1865-1939) et Arthur Machen (1863-1947, auteur gallois marginalisé non seulement par ses origines mais également par ses opinions politiques et religieuses)

revendiquent leur patrimoine celtique, bien que celui-ci soit minoritaire, dans une lutte symbolisée par la « déterritorialisation » de Londres, pour employer le concept de Deleuze et Guattari³. Il convient de déterminer, en premier lieu, le rôle de l'artiste et du dandy dans l'évolution des mœurs pour ensuite étudier la femme marginale, qu'elle soit « nouvelle », « fatale » ou « déchue », qui s'affranchit de plus en plus des normes qui lui sont imposées. Enfin, les voix celtes dressent une nouvelle cartographie de l'ailleurs, imaginaire et virtuelle, et revendiquent leur patrimoine marginalisé.

Artistes et dandys fin-de-siècle : de la marge sociale aux déviances sexuelles

L'incarcération d'Oscar Wilde, le 25 mai 1895, pour homosexualité (acte tabou désigné de manière indirecte par une célèbre périphrase : « l'amour qui n'ose pas dire son nom ») marque la fin du décadentisme, ou plutôt le refus, de la part des maisons d'édition, de publier des œuvres s'inscrivant dans cette esthétique contestataire. Malgré cette fin soudaine, et en dépit de leur théorie de « l'art pour l'art⁴ » prônant la gratuité de l'œuvre artistique, les décadents font naître une idéologie anticonformiste bouleversant les normes socio-culturelles de la fin de l'ère victorienne. En restant en marge de la société, l'artiste fin-de-siècle propose, sinon un mode de vie alternatif, du moins un affranchissement de règles jugées arbitraires :

La société n'a fait que déchoir depuis les quatre siècles qui nous séparent du Moyen Âge [...] La race [...] a réduit, parfois même délaissé ses instincts de carnage et de viol, mais elle les a remplacés par la monomanie des affaires, par la passion du lucre⁵.

En Grande-Bretagne, le rôle d'Oscar Wilde est essentiel dans la construction d'une marginalité collective. Il cultive et rend populaire, à travers ses aphorismes, le remplacement de l'éthique par l'esthétique, de la nature par l'artifice, de l'être par le paraître : « Seules les personnes superficielles ne jugent pas selon les apparences⁶ ». Wilde hérite notamment de Huysmans sa théorie selon laquelle c'est la Nature, « cette sempiternelle radoteuse⁷ », qui imite l'art, et non l'art qui imite la nature (« La vie imite l'Art bien plus que l'Art imite la vie⁸ »), inversant ainsi le concept platonicien de *mimêsis* (μίμησις) exposé dans le dixième livre de *La République*, selon lequel l'artiste est un illusionniste capable de reproduire une copie fallacieuse du réel⁹. Wilde considère que Turner n'a pas imité mais inventé la brume londonienne par le pouvoir symbolique de ses représentations picturales : dans son cycle d'œuvres pré-impressionnistes, notamment représentées par *San Salute in the Fog* (1840) et *Norham Castle Sunrise* (1845), le brouillard n'est pas seulement un *topos* qui participe à la dissolution des formes, mais un personnage à part entière, qui rend le contemplateur plus sensible à sa beauté et à sa présence dans la réalité. De même, les personnages de Wilde se plaisent à déroger à de nombreuses règles établies, de la ponctualité aux idées préconçues, notamment Lord Henry, qui est « toujours en retard par principe, son opinion étant que la ponctualité est un vol sur le temps¹⁰ ».

Ce nouvel esprit de contradiction est typique du dandy, incarné, au cours de la Régence anglaise, par George

Bryan Brummell (dit « Beau » Brummell, 1778-1840), puis modernisé par les esthètes britanniques qui lui confèrent une fonction encore plus publique. À la fin du dix-neuvième siècle, le dandysme ne se limite plus à une coutume vestimentaire (à « l'art de la mise, une heureuse et audacieuse dictature en fait de toilette et d'élégance extérieure¹¹ ») mais correspond à « toute une manière d'être [...] entièrement composée de nuances¹² ». Le rôle du dandy au sein de son environnement (qu'il juge trop conventionnel) s'apparente, selon Max Beerbohm (1872-1956), à un parfum capiteux :

La société anglaise est toujours dirigée par un dandy [...]. Car le dandysme, fleur parfaite de l'élégance extérieure, constitue l'idéal qu'il s'efforce d'atteindre à sa manière, plutôt incohérente. Mais il n'est pas approprié de limiter le dandysme, comme l'ont fait presque tous les écrivains, à la vie sociale. La relation qu'entretient le dandy avec la vie sociale n'est effectivement qu'une incidence de ce qui constitue tout un art. L'influence qu'exerce cet art se diffuse inconsciemment, à l'instar d'un parfum de fleur. Les desseins et les règles du dandy lui sont propres et il ne se laisse rien dicter¹³.

La marginalité du dandy tient à sa finesse d'esprit, à sa critique cinglante, à sa nonchalance ainsi qu'à sa volonté de « produire toujours l'imprévu¹⁴ ». À cette époque, le dandy incarne également une figure grandissante : celle du célibataire misogame, qui remet en question les valeurs du cadre familial et marital en remplaçant la sexualité traditionnelle par diverses paraphilies (déviations sexuelles) telles que le fétichisme (l'attraction sexuelle pour une partie du corps en particulier, ou pour un objet), le pygmalionisme (que Huysmans définit comme une « relation sexuelle avec sa propre création¹⁵ » et que les sentiments de Basil Hallward envers son portrait de

Dorian Gray illustrent bien), l'agalmatophilie (désir pour les statues et les mannequins, que l'on retrouve avec la poupée de D. H. Lawrence dans *The Captain's Doll* et avec les nombreuses statuette érotisées chez Arthur Machen) ou encore une sexualité de type anthropomorphique (*id est*, orientée vers les règnes végétal et animal).

L'homosexualité illustre encore davantage le rôle des écrivains dans l'évolution des mœurs. La littérature saphique des années 1860-1890 ouvre la voie aux premiers traités scientifiques sur l'homosexualité (en particulier celui du médecin anglais Havelock Ellis, *Sexual Inversion*, 1893) et rend cette pratique moins taboue au point qu'un sexologue tel que Richard von Krafft-Ebing modifie sa conception de l'homosexualité : dans son article « Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen » (1901), il remplace les termes d'« anomalie » (« Die Anomalie ») et de « dégénérescence héréditaire » (« die erbliche Degeneration¹⁶ »), utilisés quinze ans plus tôt dans *Psychopathia Sexualis : eine Klinisch-Forensische Studie* (1886), par le substantif « différenciation » (« die Differenzierung¹⁷ »). Dans sa nouvelle édition de *Trois Essais sur la Théorie de la Sexualité* (1915), Freud, de même, ajoute une note de bas de page précisant que les homosexuels doivent être acceptés au sein de la société, preuve que l'homosexualité est de moins en moins perçue comme un détraquement cérébral et nerveux (« inversion » désigne une tare). Havelock Ellis étudie d'autres déviations transsexuelles telles que le travestisme (ou transvestisme), qu'il nomme éonisme, en s'inspirant du Chevalier d'Éon (1728-1810), espion français dont le corps androgyne était un atout au cours de la Guerre de Sept ans¹⁸ (1756-1763). En inscrivant le mythe de l'androgyne dans une célébration du corps monstrueux

et hybride, les décadents appréhendent la marge dans son sens étymologique (*margo, marginis* : « bord ») ; celle-ci devient le lieu de nombreux syncrétismes attaqués par les discours socio-médicaux. L'androgyne incarne les vertus de l'indifférencié et du non-conforme, même chez certains écrivains français tels que Joséphin Péladan (1858-1918) :

La beauté d'un homme c'est ce qu'il a de féminin, la beauté d'une femme c'est ce qu'elle a de masculin. [...] L'Androgyne nous transporte hors du temps et du lieu, hors des passions, [...] moment indéci du corps comme de l'âme, nuance délicate, intervalle imperçu de musique plastique, sexe suprême, mode troisième ! Los à toi!¹⁹ !

La féminité des hommes laisse place à une revendication connexe de la part de la femme en quête d'indépendance.

Femmes fatales, femmes déchues et « Nouvelle Femme » : redéfinition fin-de-siècle de l'identité féminine

Suffragette, fumeuse et parfois vêtue de pantalons, la « Nouvelle Femme²⁰ » devient une icône culturelle repoussant les marges vestimentaires et comportementales imposées à son sexe. Son célibat et son nouveau mode de vie indépendant (effaçant progressivement la présence d'un conjoint comme chef de famille au sein du foyer) contestent le système patriarcal et conjugal érigé en modèle dans la mentalité victorienne²¹. Selon Lyn Pykett, le rôle de la Nouvelle Femme est aussi bien politique (avec les suffragettes) que social : « chez elle, la notion de féminité se trouve constamment problématisée, déconstruite, démystifiée ou reconceptualisée²² ». Les frontières de la féminité s'élargissent sous l'impulsion de ces femmes qui accèdent



© Derrick Tyson

à la sphère de la masculinité : « La Nouvelle Femme défie la frontière des genres établie par la tradition [...]. Elle menace tout d'abord ces frontières en quittant la sphère du féminin, en singeant la masculinité et en incarnant un nouveau sexe intermédiaire²³ ».

Le rôle des auteurs féminins, des associations et de certaines maisons d'édition dans l'essor de ces nouvelles valeurs et dans la remise en question du mariage en tant qu'institution est primordial. Membre de la *Woman Writer's Suffrage League*, Sarah Grand (1854-1943) publie trois romans levant certains tabous de la sexualité féminine tels que la contraception et les relations sexuelles pré- et extra-conjugales : *Ideala* (1888), *The Heavenly Twins* (1893) et *The Beth Book* (1897) appartiennent à une littérature engagée et polémique sujette à la censure et à la critique. Sarah Grand finance elle-même la publication de *The Heavenly Twins*, roman dans lequel elle reconnaît même en Dieu un principe féminin occulté par les théologiens et les exégètes. Tandis

que Mona Caird (1854-1932), dans *The Wing of Azrael* (1889) aborde ouvertement la notion de viol conjugal, George Egerton (1859-1945) consacre ses nouvelles féministes à la sexualité de la femme, et ce, malgré son opposition au mouvement des suffragettes. Son premier recueil de nouvelles, *Keynotes*, est publié en 1893 par John Lane et Elkin Mathews à la *Bodley Head*, la même maison d'édition qui publie les écrits subversifs des artistes décadents tels que le *Yellow Book*. L'œuvre d'Olive Shreiner (1855-1920), l'une des pionnières de cette littérature, souligne la nécessité de libérer la femme, notamment des confins socio-sexuels qui font d'elle un objet (de plaisir et de procréation) plutôt qu'un sujet au sein du couple.

Malgré sa nature provocatrice, la Nouvelle Femme se distingue de la femme fatale, qui incarne le sexe fort et relègue à ses admirateurs le statut de sexe faible. Orgueilleuse, nonchalante et inaccessible, cette figure dite « mar-moréenne » (qui a la blancheur, l'éclat et la froideur du marbre) est héritée de

Baudelaire, qui la décrit comme « belle comme un rêve de pierre²⁴ » et « qui, implacable, [...] regarde au loin je ne sais quoi avec ses yeux de marbre²⁵ ». Bien qu'elle corresponde davantage à une vision fantasmée de l'artiste qu'à une véritable personnalité fin-de-siècle, la femme fatale rend l'image de la femme domestiquée moins populaire. Le lexique du bestiaire employé pour la qualifier soustrait la femme à ses fonctions casanières et la place parmi les prédateurs. Swinburne confère à la Vénus de « Laus Veneris » des attributs de reptile (« des serpents sifflent soudainement sur sa chevelure²⁶ » dans un style allitératif mimant les sifflements de l'animal) et de tigre (« de grandes lèvres pâles [...] / Retroussées comme celles d'un tigre²⁷ »). Dans son sonnet « The Cat-Lady », John Barlas (1860-1914) compare la femme à trois félins (d'abord le chat, puis le léopard et enfin le lion) dans une gradation menant, au dernier vers, au sommet de la hiérarchie qui caractérise ces prédateurs :

Tel un chat à l'affût de souris, elle nous examine ;
Je suis sûr que ses griffes sont meurtrières
Comme le velours elle amadou, cette féline.
Elle ronronne comme un jeune léopard, apaisé et satisfait [...]
Et tapote son amant comme un prédateur [...]
Elle couve comme un lion joueur²⁸.

Le caractère dominateur de la femme est renforcé, en anglais, par le rythme spondaïque (« *so feline* », c'est nous qui soulignons) et par la rime suivie du distique final (« *prey / play* », en français : « prédateur / joueur »). C'est enfin la femme déchue, associée aux espaces extérieurs et aux festivités nocturnes, et perçue comme une menace médicale et éthique, qui repousse les lignes de conduite établies. Le comportement inapproprié qu'elle adopte publiquement défie les lois de la bien-

séance : son recours outrancier au maquillage et au parfum, sa participation aux jeux et aux paris (espaces réservés aux hommes), et son abus de l'alcool lui permettent d'échapper aux restrictions de son époque. Le nombre florissant de prostituées à cette période (la fin-de-siècle est souvent considérée comme l'âge d'or des maisons closes) aboutit à une trivialisation du sexe à travers sa commercialisation. Malgré les inégalités considérables qui persistent dans le milieu de la prostitution victorienne et en dépit du caractère licencieux de sa profession, la femme déchue fait l'expérience d'un affranchissement moral, social et sexuel. Si Richard Redgrave représente la femme déchue comme un élément destructeur au sein du foyer dans l'un de ses tableaux exposés à la Royal Academy, *The Outcast* (1851, où une prostituée est bannie de sa maison par son père, au grand désespoir du reste de la famille), certains peintres préraphaélites tels que W. Holman Hunt militent en sa faveur : dans *Awakening Conscience* (1854), Hunt envisage la possibilité de son retour au sein du foyer et souligne sa rédemption. Dans *The Hill of Dreams*, Arthur Machen lui confère même une facette matriarcale et sadique peu commune, puisque la prostituée du roman raconte avec fierté l'abus de pouvoir dont use une femme aisée à l'égard d'un jeune esclave :

Il se laissa raconter l'histoire de la femme qui se prit d'amour pour son jeune esclave et le soumit, durant trois jours, à diverses tentations, mais en vain. C'est la dame aux lèvres rouges qui lui narra cette histoire, elle dont le visage était rempli de l'ineffable tristesse de la luxure ; elle lui décrivait ces curieux stratagèmes avec des paroles moelleuses²⁹.

Le lexique keatsien employé dans ce passage, en particulier l'adjectif « moelleuses » (« *mellow* »), rappelle « Ode to Autumn », ou encore « La

Belle Dame sans Merci » (poèmes publiés en 1819), mais dans une représentation modernisée de la femme dominatrice. Les actes de la « Belle Dame » de Keats ne sont que suggérés, en particulier la mort consécutive à sa séduction, tandis que chez Machen (1897), le viol fait l'objet d'une description moins tacite. Bien qu'ils ne soient pas liés, les femmes et les auteurs celtes mènent un combat analogue dans leur revendication d'une identité minoritaire, l'une féminine, l'autre ethnique et culturelle.

Celtisme et minorités culturelles : une nouvelle cartographie de l'ailleurs

Lors de la Renaissance irlandaise (*Celtic Revival*), les voix celtes se mobilisent pour préserver leur patrimoine marginalisé en cette période où l'hégémonie de l'Empire britannique confine le celtisme au rang de culture minoritaire. Les auteurs de ce mouvement mettent à profit leur position périphérique afin de porter sur la culture impériale un regard plus critique. Arthur Machen s'attache à démontrer que sa position marginale au sein de la société est en réalité le centre d'une autre sphère (mystique et spirituelle), elle-même plus équilibrée que ce qu'il nomme ironiquement « la *doxa* commune des Anglais³⁰ » (*id est*, un conformisme synonyme d'endoctrinement intellectuel). Si les Celtes apparaissent comme des barbares aux yeux des Anglais, Machen inverse la tendance en décrivant les Anglais comme des « barbares³¹ ». L'utilisation ponctuelle du gallois permet à Machen, auteur marginalisé, de marginaliser à son tour ses lecteurs anglais, certainement perplexes face à des phrases entières non traduites : « Son rêve fut interrompu l'espace d'un instant et il entendit la voix de son père chantonnant : *Gogoniant y Tâd ac y Mab ac yr Yspryd Glân*³² ».



© Derrick Tyson

Cette formule doxologique utilisée pour glorifier la Sainte Trinité, qui est en réalité le *Gloria Patri* (« Gloire au père, au Fils et au Saint Esprit »), reflète bien les sonorités gutturales de cette langue brittonique, qui n'existent pas en anglais. C'est notamment le cas du R (tantôt roulé, tantôt raclé), de certaines voyelles longues telles que le A ('à' se prononce /a:/), et surtout du L ceinturé, /l³³, que l'on retrouve chez Machen dans des noms propres (« Lloyd », « Llantrisant », « Llanddewi Fach »). Ce /l/ est souvent représenté à l'aide d'un double L (ll), mais puisque très peu de langues possèdent cette consonne fricative, les Britanniques ont tendance à l'angliciser en ajoutant un F au second L (« Floyd » au lieu de « Lloyd »).

Afin de modérer leur sentiment d'exil, les personnages celtes d'Arthur Machen recartographient le Londres fin-de-siècle et dressent une nouvelle topographie des marges et de l'ailleurs : « Il avait réalisé une carte insolite mais précise de la ville qu'il se proposait d'habiter, dans laquelle

toutes les résidences étaient localisées et nommées. Il traça ses lignes à l'échelle avec toute l'application d'un géomètre³⁴ ». L'artiste, dont les visions sont réifiées, endosse le rôle d'un géomètre ou d'un arpenteur (« surveyor ») et vit, par procuration, dans un espace cartographique imaginaire. Machen utilise le signe et le symbole, pourvus d'une charge sémantique plus puissante que les mots, et plus orientés, de surcroît, vers l'expression de sensations mystiques. Le sujet déraciné déconstruit l'espace urbain de Londres et de sa banlieue pour y percevoir son territoire natal du Pays de Galles :

Dans ce médium déformant qu'est la brume, transfigurant toutes choses, il s'imaginait fouler une plaine déserte infinie, abandonnée depuis des siècles, mais cerclée et encerclée de dolmens et de menhirs qui se dessinaient, monumentaux et terrifiants. Toute la ville Londres était un temple obscur à l'intérieur duquel s'officiait un épouvantable rite ; conçus de pierres druidiques, des anneaux ceints d'autres anneaux encerclaient eux-mêmes un point central³⁵.

Lucian repeuple même un quartier londonien en lui imaginant une tribu galloise proto-historique, les Silures : « petit à petit, il dépoussiérait les kraals morbides des temps modernes afin de reconstruire la glorieuse cité dorée des Silures³⁶. » L'esthétique du deuil est peu à peu remplacée par une poétique de la déterritorialisation : Machen n'appréhende pas toujours les cultures anglaise et galloise dans le cadre d'une relation hiérarchique et c'est pourquoi il est possible d'emprunter tout d'abord la métaphore botanique du « rhizome » afin de qualifier la double culture du Gallois à Londres et la relation qu'il entretient avec son ancien et son nouveau territoire, et d'interroger le concept de « déterritorialisation », proposé par Gilles Deleuze et Félix Guattari³⁷. La déterritorialisation désigne un double mouvement où une reterritorialisation réaffecte l'espace déterritorialisé. Il s'agit d'un mouvement créatif, et non destructeur, qui libère de leur usage conventionnel l'espace et les systèmes politiques et culturels, ou encore les objets et les espèces végétales ou animales d'un pays, en les déclassifiant ou en les surcodant. Plus courant en anthropologie, l'usage de ces deux concepts pourrait s'appliquer aux éléments culturels qui ne sont pas délimités par les frontières territoriales séparant le Pays de Galles de l'Angleterre mais qui, au contraire, se réinsèrent et contribuent à l'évolution d'une culture hybride. L'analogie de la guêpe et de l'orchidée employée par Deleuze et Guattari dans leur quatrième principe (« principe de rupture assignifiante ») illustre bien ce mélange de deux cultures d'abord divergentes puis unifiées par l'importation de pratiques sociales, religieuses et linguistiques :

Comment les mouvements de déterritorialisation et les procès de reterritorialisation ne seraient-ils pas

relatifs, perpétuellement en branchement, pris les uns dans les autres ? L'orchidée se déterritorialise en formant une image, un calque de guêpe ; mais la guêpe se reterritorialise sur cette image. La guêpe se déterritorialise pourtant, devenant elle-même une pièce dans l'appareil de reproduction de l'orchidée ; mais elle reterritorialise l'orchidée, en en transportant le pollen. La guêpe et l'orchidée font rhizome, en tant qu'hétérogènes³⁸.

La fécondation croisée de l'orchidée par la guêpe explique certains phénomènes dans la littérature, en l'occurrence, les échanges spatio-culturels et les transferts de coutumes entre le Pays de Galles et l'Angleterre, entre la culture celte et la culture saxonne. Dans *The Hill of Dreams*, Lucian Taylor importe des éléments culturels et naturels de sa région natale, notamment une ortie galloise (*Arctic Pilulifera*) qui lui permet de recréer, en Angleterre, un microcosme de son territoire natal. C'est non seulement l'identité du sujet qui devient, comme le rhizome, « toujours au milieu, entre les choses, inter-être, intermezzo³⁹ », mais également l'esthétique d'un texte situé constamment à la lisière des genres et des modes d'écriture. Né lui-même dans une région limitrophe du Pays de Galles (le Monmouthshire) et dans un village frontalier (Caerleon), Machen choisit la prose poétique, combinant la fluidité de la prose à la musicalité de la poésie. De même, il favorise pour ses récits une forme située à mi-chemin entre le roman et la nouvelle, la *novella*, et confère toute une esthétique à l'entre-deux, à l'indétermination et à la liminalité. Dans un espace toujours bidimensionnel, Machen décrit l'interstice séparant les territoires ruraux des territoires urbains, le monde visible du monde invisible, en particulier des brèches s'ouvrant dans le ciel (« Il y avait une lueur rougeoyante dans le ciel comme si les portes d'une immense fournaise étaient ouvertes⁴⁰ »), ou des cloisons dissimulant tout un uni-

vers (« Ce monde non corrompu et non souillé qui s'étend au-delà des murs⁴¹ »). En inscrivant la marge dans un registre fantastique, celle-ci devient synonyme de latence et se compose de phénomènes surnaturels. À ce titre, Tzvetan Todorov définit ce genre comme une oscillation constante, comme la résurgence du passé dans le présent et comme l'intrusion d'éléments métaphysiques dans le monde physique : « Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel⁴² ». Le fantastique se distingue ainsi du merveilleux (notamment représenté par les romans de Lord Dunsany, *The King of Elfland's Daughter*, par exemple), où la diégèse se déroule dans un espace imaginaire régi par ses propres codes, et non dans la réalité. Située une fois de plus dans un entre-deux, la marge (celle des genres littéraires et des styles d'écriture) confère aux œuvres fin-de-siècle une facette expérimentale, notamment héritée des naturalistes français.

« Autrui est un concept tout à fait atroce. La seule forme de société viable, c'est soi-même⁴³ ». Malgré leur apparente gratuité, les textes publiés au tournant du siècle instaurent les fondements de valeurs modernes et subversives : ils soutiennent les nouvelles lois favorisant l'indépendance de la femme et son égalité avec les hommes, et réhabilitent les auteurs celtes au sein d'une littérature britannique. Le rôle que joue la littérature dans l'aboutissement de lois plus égalitaires soutient ainsi les actrices du réformisme telles que Caroline Norton, Harriet Mordaunt et Josephine Butler, réputées pour leurs témoignages au cours de nombreuses affaires juridiques. La campagne féministe de Caroline Norton, à titre d'exemple, consolide les droits familiaux de la femme par la médiation de trois nouvelles régulations : le *Custody of Infants Act* (1839), le

Matrimonial Causes Act (1857), et le *Married Women's Property Act* (1870), assurant à la femme une position plus confortable en tant qu'épouse et en tant que mère. De même, bien qu'il se solde par une défaite, le procès de Harriet Mordaunt contre son époux (*Mordaunt v. Mordaunt, Cole & Johnstone*, 1870) crée un scandale autour du divorce et permet à la société victorienne d'envisager l'existence légale (et non plus simplement sociale et familiale) de la femme. Loin d'être genrée, la marge devient le lieu de prédilection des femmes comme des hommes et fait naître toute une poétique chez l'artiste décadent, niché dans des espaces de réclusion et menant une guerre sans fin contre le *sensus communis*, contre la consistance et même contre la logique (qualité qu'Oscar Wilde assimile à une régression : « La logique est le dernier refuge de ceux qui manquent d'imagination⁴⁴ »). L'art et son pouvoir de représentation permet aux décadents de dépasser les limites fixées par les systèmes de pensée épistémologiques, d'où leur mépris pour « les dogmes rabâchés par la science⁴⁵ » et même pour la politique (« cette basse méditation des esprits médiocres⁴⁶ »). La page blanche, le non-dit et les ellipses typiques de cette littérature préfigurent les mécanismes oniriques du surréalisme, où les rencontres fortuites et les actes gratuits remplacent la routine et l'ordre établi. ■

Notes

1. Nordau Max, *Degeneration* (1892), Londres, W. Heinemann, 1895, p. 14. Notre traduction.
2. *Ibid.*, p. 15-16.
3. Deleuze Gilles, et Guattari Félix, *Mille Plateaux*, « Introduction : Rhizome », Paris, Éditions de Minuit, p. 9.
4. Cette expression que l'on attribue à Théophile Gautier fut reprise par divers auteurs anglophones tels qu'Oscar Wilde : « Tout art est parfaitement inutile » (« All art is quite useless », in Wilde Oscar, *The Picture of Dorian Gray*, Oxford, Oxford University Press, 2008, p. 4. Notre traduction). Edgar Poe participe lui aussi à cette tendance : « [...] ce même poème, ce poème qui est une fin en soi, ce poème qui n'est autre

chose qu'un poème, ce poème qui n'a d'autre finalité que sa propre composition » (« [...] this very poem, this poem per se, this poem which is a poem and nothing more, this poem written solely for the poem's sake ». Poe Edgar Allan, *The Poetical Works of Edgar Allan Poe. Together with His Essays on The Poetic Principle and The Philosophy of Composition, and a Critical Memoir*, London, Ward, Lock, p. 230. Notre traduction).

5. Huysmans Joris-Karl, *Là-Bas*, Paris, Garnier Flammarion, 1978, p. 128-129.

6. « It is only shallow people who do not judge by appearances ». Wilde Oscar, *The Picture of Dorian Gray*, op. cit., p. 18. Notre traduction.

7. Huysmans Joris-Karl, *À Rebours*, in *Romans I*, Paris, Robert Laffont, 2005, p. 595.

8. Wilde Oscar, *The Decay of Lying and Other Essays*, London, Penguin Books, 2010, p. 22.

9. Platon, *La République*, X, in, Robert Baccou (dir.), *Platon, Œuvres Complètes*, Paris, Garnier Frères, 1936, p. 353-389.

10. Wilde Oscar, *The Picture of Dorian Gray*, op. cit., p. 33.

11. Barbey D'Aureville Jules, *Du Dandysme et de George Brummell*, Paris, Payot et Rivages, 1997, p. 55.

12. *Ibid.*, p. 56.

13. « English society is always ruled by a dandy [...] For dandyism, the perfect flower of outward elegance, is the ideal it is always striving to realise in its own rather incoherent way. But there is no reason why dandyism should be confused, as it has been by nearly all writers, with mere social life. Its contact with social life is, indeed, but one of the accidents of an art. Its influence, like the scent of a flower, is diffused unconsciously. It has its own aims and laws, and knows none other ». Beerbohm Max, *Dandies and Dandies* (1896), in Clay N. L. (dir.), *Selected Essays*, London, Heinemann, 1958, p. 47-48. Notre traduction.

14. Barbey D'Aureville Jules, op. cit., p. 55.

15. Huysmans Joris-Karl, *Là-bas*, p. 178-180.

16. Von Krafft-Ebing Richard, *Psychopathia Sexualis*, Rosière en Haye, Camion Blanc, 2012, p. 187.

17. Von Krafft-Ebing Richard, *Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen*, Frankfurt am Main, Qumran, 1984, p. 32.

18. Le Chevalier parvint à s'infiltrer en Russie en se faisant passer pour une femme non seulement grâce à ses traits mais également grâce à sa capacité à reproduire la voix, les gestes et les manières d'une femme.

19. Péladan Joséphin, *De L'Androgyne*, Puiseux,

Pardès, 1988, p. 29-30 ; p. 70.

20. Expression créée par Sarah Grand en 1894 dans son article « The New Aspect of the Woman Question », *North American Review* (March 1894).

21. Les propos alarmistes de William Rathbone Greg dans son essai « Why Are Women Redundant ? » (1862) confirment la rigidité de la mentalité victorienne dans les années 1860.

22. « She consistently problematised, deconstructed, demystified or rethought womanliness ». Pykett Lyn, *The Improper Feminine: The Women's Sensational Novel and the New Woman Writing*. Londres, Routledge, 1992, p. 57. Notre traduction.

23. « The New Woman challenged traditional gender boundaries in paradoxical ways. The mannish New Woman threatened such boundaries from one direction by quitting the sphere of the proper feminine, aping masculinity and becoming new intermediate sex », *ibid.*, p. 23. Notre traduction.

24. Baudelaire Charles, *Les Fleurs du Mal*, « La Beauté », Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1861, p. 42-43.

25. Baudelaire Charles, *Le Spleen de Paris*, « Le fou et la Vénus », Paris, Emile-Paul Frères, 1917, p. 14-15.

26. « sudden serpents hiss across her hair ». Swinburne Algernon Charles, *Poems and Ballads, First Series* (1866), London, Chatto and Windus, 1904, p. 18. Notre traduction.

27. « large pale lips [...] / Curled like a tiger's », *ibid.*, p. 21. Notre traduction.

28. « As a cat watches mice, she watches us ; / I am sure her claws are murderous, / So feline are her velvet coaxing ways. / She purrs like a young leopard soothed and pleased [...] / And pats her love like a beast of prey [...] / She broods like a lioness of play ». Barlas John, « The Cat-Lady », v. 6-9, 12,14, in Karl Beckson (dir.), *Aesthetes and Decadents of the 1890s*, New York, Vintage, 1966, p. 136. Notre traduction.

29. « He heard the history of the woman who fell in love with her slave-boy, and tempted him for three years in vain. He heard the tale from the woman's full red lips, and watched her face, full of the ineffable sadness of lust, as she described her curious stratagems in mellow phrases ». Machen Arthur, *The Hill of Dreams*, Mineola, NY, Dover Publications, 2006, p. 154. Notre traduction.

30. « The plain English view », *ibid.*, p. 128. Notre traduction.

31. « Barbarians », *ibid.*, p. 104 ; 119. Notre traduction.

32. « His dream was interrupted for a while and he

heard his father singing: *Gogoniant y Tâd ac y Mab ac yd Ysprid Glân* ». Machen Arthur, *The Secret Glory*, London, Cathedral Classics, 2014, p. 123. Notre traduction.

33. Ce son affriqué se prononce en expirant un filet d'air tout en plaçant la langue sur les dents de devant.

34. « He had made a curious and accurate map of the town he proposed to inhabit, in which every villa was set down and named. He drew his lines to scale with the gravity of a surveyor ». Machen Arthur, *The Hill of Dreams*, op. cit., p. 142. Notre traduction.

35. « In that distorting medium of the mist, changing all things, he imagined that he trod an infinite desolate plain, abandoned from ages, but circled and encircled with dolmen and menhir that loomed out at him, gigantic, terrible. All London was one grey temple of an awful rite, ring within ring of wizard stones circled about some central place, every circle was an initiation, every initiation eternal loss », *ibid.*, p. 135. Notre traduction.

36. « He was gradually leveling to the dust the squalid kraals of modern times, and rebuilding the splendid and golden city of Siluria », *ibid.*, p. 132. Notre traduction.

37. Ce concept est abordé pour la première fois dans *l'Anti-Œdipe* (1972), premier opus de *Capitalisme et schizophrénie*, puis est développé dans le deuxième tome, *Mille Plateaux* (1980).

38. Deleuze Gilles, et Guattari Félix, op. cit., p. 9-10.

39. *Ibid.*, p. 8.

40. « There was a glow in the sky as if great furnace doors were being opened ». Machen Arthur, *The Hill of Dreams*, op. cit., p. 154. Notre traduction.

41. « That undisfigured, undefiled world that lies beyond the walls ». Machen Arthur, *A Fragment of Life*, in *The White People and Other Weird Stories*, USA, Chaosium, 2007, p. 157. Notre traduction.

42. Todorov Tzvetan, *Introduction à la Littérature Fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 42.

43. « Other people are quite dreadful. The only possible society is oneself ». Wilde Oscar, *An Ideal Husband*, III, in *The Complete Illustrated Stories, Plays and Poems of Oscar Wilde*, London, Chancellor, 1991, p. 459.

44. « Consistency is the last refuge of the unimaginative ». Wilde Oscar, *The Decay of Lying and Other Essays*, op. cit., p. 32.

45. « The iterated dogmas of science ». Machen Arthur, *The Three Impostors, Or, The Transmutations*, USA, Chaosium, 2007, p. 154. Notre traduction.

46. Huysmans Joris-Karl, *À Rebours*, op. cit., p. 602.

« For whites only » dans les marges de *Mobile*

> Marion Coste

Suite à son voyage aux États-Unis, Michel Butor publia en 1962 *Mobile*¹. Pour décrire l'expérience américaine, qui est, à cette époque, expérience de la modernité et d'un dépaysement profond, Michel Butor invente une forme inédite, qu'il appelle « forme mobile » : le texte se compose de différents extraits apposés les uns aux autres. On y trouve des noms d'États, des extraits de journaux ou de discours indiens, des courts dialogues, des descriptions de voiture, des extraits d'un compte rendu de procès d'une sorcière de Salem, des noms de lieux touristiques, des extraits des descriptions ornithologiques de Jean-Jacques Audubon, des explications sur la situation des Indiens, et la liste reste ouverte. La « forme mobile » se distingue des procédés du collage et du montage littéraires, qui connaissent un grand succès au XX^e siècle, par sa volonté d'être lisible dans tous les sens : c'est au lecteur de rapprocher différents extraits, de choisir l'ordre dans lequel il lit les fragments de textes, voire même d'en sauter certains pour créer des appositions nouvelles.

L'importance des marges typographiques saute immédiatement aux yeux car ces extraits sont différenciés les uns des autres par des marges variées sur leur gauche, et par des sauts de lignes, des blancs horizontaux, qui les séparent. Les marges construisent donc le sens du texte : l'absence de connecteurs logiques et l'hétérogénéité des extraits amènent le lecteur à

lire dans ces blancs un espace à inventer, qui permettrait de faire le lien entre les textes environnants. C'est de la confrontation de ces textes hétéroclites que naît le sens : l'Amérique apparaît comme le continent hanté par l'étrangeté du monde qu'il rejette et cherche à cacher. Jouant avec deux sens du mot « marge », qui désigne à la fois le blanc sur la page et les catégories sociales plus ou moins exclues du groupe dont elles font parties, je verrai comment les marges typographiques servent à dénoncer une société coloniale hantée par sa marginalisation : d'après ce texte, les colons américains se sentent tenus à l'écart de l'Ancien Monde dont ils viennent et n'arrivent pas à s'approprier symboliquement le Nouveau Monde dont ils ne parviennent à maîtriser ni l'espace sauvage immense, ni les autochtones. Je me demanderai comment les marges typographiques servent à dénoncer cette mécanique d'exclusion, tout en restant un espace critique ouvert, qui n'exclut pas à son tour les discours qu'il remet en cause.

Le pays des marges

La pratique du blanc textuel, assez courante dans l'œuvre de Michel Butor, prend ici un sens particulier. *Mobile* présente l'Amérique du Nord comme un continent raciste, toujours nostalgique de son origine européenne et effrayé par l'étrangeté américaine. Le discours américain fait un effort constant pour rejeter cette étrangeté, qui s'incarne tour à tour dans la nature

sauvage, dans les Indiens autochtones, dans les sorcières puis dans les esclaves noirs, peu à peu marginalisés par la société que les colons peinent à imposer. J'étudierai ici les marginaux créés par les colons américains, qui se sentent eux-mêmes marginalisés par rapport à leurs pays d'origine. On peut le comprendre à la lecture de l'un des fils du texte, d'une série de citations dans laquelle s'intercalent d'autres séries de fragments textuels de Michel Butor, où l'écrivain donne voix à un inconscient américain. En effet, fondamentalement, les colons se sentent en marge du monde européen dont ils viennent, et cela de deux manières. D'abord, l'Amérique est pour eux une terre marginale, à l'écart du centre que représente le Vieux Monde, puisqu'elle n'existe pas sur les cartes tracées par les savants européens :

Ce qu'il y avait d'effrayant dans ce continent, ce n'était pas seulement ses lianes empoisonnées...

[...]

Ses chênes empoisonnés, sumacs empoisonnés, serpents venimeux, flèches d'Indiens empoisonnées...

[...]

Ce qu'il y avait d'effrayant, avant toute expérience, c'était l'existence même de ce continent, surgi d'au-delà l'horizon, là où il n'aurait pas dû être...²³

Les colons sont aussi marginaux parce qu'ils ont été rejetés de la civilisation européenne. On peut en effet lire dans la suite de mon extrait : « on avait été chassé d'Europe ou de nouvelle Europe par une injuste misère ».

La nostalgie européenne des colons d'Amérique s'exprime par une tendance à imiter l'Europe : les noms des États ou des villes imitent ceux de l'Europe, et les colons reproduisent la hiérarchisation sociale qui oppose une aristocratie détenant les bonnes manières au reste de la population. Ainsi, la haute société new-yorkaise traite avec condescendance les habitants de Chicago :

The New York World, 15 avril 1893 :

« ... Il faut presque toute une vie pour apprendre le savoir-vivre. Dès lors, les gens de Chicago ne peuvent espérer obtenir ces connaissances mondaines sans l'expérience et la fréquentation de ceux qui ont consacré leur vie à l'étude de ces questions. De nos jours, point de bonne société sans chefs français. Celui qui a été habitué aux délicats filets de bœuf, aux tortues, aux pâtés de foie gras, aux dindons truffés, et autres merveilles de ce genre, n'aimerait guère s'asseoir devant un gigot bouilli aux navets... »⁴

Pour constituer un « savoir-vivre », les colons s'inspirent du Vieux Monde : ils importent des chefs français et méprisent le « gigot bouilli aux navets ». Se crée alors une inégalité de naissance (si l'on n'est pas né à New York dans une famille distinguée, il sera quasiment impossible de faire partie des gens mondains) en opposition avec l'idéal démocratique prôné par Benjamin Franklin dans l'une des citations de *Mobile* : il déclare qu'en Amérique chacun est jugé selon son mérite et son utilité sociale uniquement. En marge de l'Europe, cette manière de constituer une caste de mondains new-yorkais est une imitation des systèmes hiérarchiques du vieux monde.

Pour cacher cette étrangeté du Nouveau Monde qui fait des colons des marginaux, ces derniers multiplient les « écrans » censés voiler cet état de fait. La présence d'autochtones, qui incarnent cette étrangeté, empêche les colons d'investir sym-

boliquement le continent : ils restent à la marge, exclus de cette proximité à la terre américaine qu'ils observent chez les Indiens. Ils tentent alors de dissimuler l'Indien en faisant venir pour cela un « écran noir » :

Et l'Indien, expression, visage, langage de ce continent scandaleux, inspirait trop de terreur pour qu'on pût le faire travailler autrement que dans certains cas de prosélytisme ou d'utopie (il aurait fallu toute l'autorité splendide du roi d'Espagne ou du Pape derrière) ; aussi, comme on avait été chassé d'Europe ou de nouvelle Europe par une injuste misère, et que l'on voulait renverser cette inégalité qui vous avait chassés de votre pays, afin d'avoir auprès de soi un plus pauvre que soi vous enrichissant, plutôt que de tenter de domestiquer l'Indien, on préféra importer de faux indigènes...

[...]

Bien sûr que le continent africain aurait eu de quoi effrayer, mais au moins en avait-on connu l'existence depuis des siècles, et surtout ces Noirs que l'on amenait, que nous recevions là-bas, ils étaient sevrés de toute communication avec cette inquiétante réserve de puissance ; ils étaient entièrement démunis, purs de toute connivence avec ces nouveaux fleuves, ces nouveaux oiseaux ; ils étaient plus dépaysés encore que nous ; la domination sur eux était des plus simples ; on pouvait en faire des inférieurs absolus, l'image même de cette inégalité dont nous rêvions qu'elle se rétablît en notre faveur en Europe...

[...]

Ainsi ils nous ont servi à nous masquer ces yeux indiens, le regard indien, le scandale indien. Être cette terre qui nous disait : non, vous n'êtes pas en Europe, et nous qui voulions que ce fût l'Europe, nous avons étendu cet écran noir...

[...]

Notre religion si blanche, comme ils ont réussi à la rendre noire, dans leurs églises peintes d'un blanc plus noir que le noir. Cet écran ne s'est pas interposé seulement entre l'Amérique et nous, il s'est interposé aussi entre l'Europe et nous, entre notre religion et nous...⁵

Les esclaves amenés d'Afrique constituent donc un « écran noir⁶ ». Mais bientôt, ils se mettent eux aussi

à incarner l'étrangeté effrayante, à posséder symboliquement ce continent qui toujours échappe à ceux qui vivent dans la nostalgie de l'Europe. La présence des Afro-Américains obsède le texte, ce qui se traduit par la répétition incessante du mot « noir ». Je viens de citer l'un des fils de cet extrait, relatant l'histoire américaine et l'importation d'esclaves noirs, censés protéger les colons de l'étrangeté indienne. En même temps se déroule un autre fil de texte qui montre comment les Noirs tissent une forme de connivence avec ce continent américain, devenant de nouveaux autochtones pour les colons qui se sentent toujours marginaux et menacés sur ce continent.

Même quand ils n'ont pas l'air noir, ils sont noirs.

[...]

Ils sont encore plus noirs que le noir.

[...]

Ils avaient des chaussures noires à lacets noirs.

[...]

Des guêtres noires à boutons noirs.

[...]

Ils avaient des pantalons noirs à reprises noires.

[...]

On leur donna des chapeaux noirs à rubans noirs.

[...]

Ils ont traversé l'Iowa pour entrer dans le Nebraska.

[...]

Leurs pasteurs noirs à Bible noire.

[...]

Leurs prêtres noirs à soutane noire.

[...]

Notre religion si blanche, comme ils ont réussi à la rendre noire, dans leurs églises peintes d'un blanc plus noir que le noir. Cet écran ne s'est pas interposé seulement entre l'Amérique et nous, il s'est interposé aussi entre l'Europe et nous, entre notre religion et nous...⁷

Le racisme du passage repose sur une syllepse de sens : le mot « noir » signifie à la fois la couleur et l'appartenance à un groupe social majoritairement

caractérisé par sa couleur de peau. Pour le narrateur, le fait d'avoir la peau noire est non seulement une caractéristique physique mais aussi sociologique. On peut même être noir avec la peau blanche... L'opposition entre les pronoms et déterminants de troisième personne du pluriel (« ils » / « leur/leurs ») et ceux de la première personne du pluriel (« nous », « nos ») témoigne d'une opposition entre les Blancs et les Noirs, et range le lecteur du côté des Blancs racistes, ce qu'on peut lire comme une invitation à questionner notre propre acceptation de la différence.

La deuxième phrase ajoute à cette syllepse de sens une connotation morale péjorative : le noir devient le symbole du mal.

La longue énumération de leurs vêtements, tous noirs, sature le texte de ce mot, donnant l'impression que l'écriture s'endeuille. Ce deuil est peut-être celui de l'espoir qu'avait le colon américain de sortir des marges, de posséder le continent, mais c'est aussi le deuil d'un message de tolérance et d'hospitalité. Le noircissement de la religion catholique blanche évoqué à la fin est ambigu : pour le narrateur il s'agit d'une souillure, mais on peut aussi le lire comme le deuil d'un message d'acceptation et d'hospitalité, qui fut aussi celui de la religion catholique.

Cette tentative de masquer l'étrangeté indienne par ce qui devient une autre étrangeté, l'étrangeté noire, est suivie d'autres tentatives du même genre. Ainsi, les colons tentent de contrôler l'étrangeté du territoire, qui fait d'eux d'éternels marginaux, par sa réduction à une réalité commerciale à travers l'imposition d'une logique capitaliste à tous les domaines de la société, ce que traduit la profusion de discours publicitaires. L'une des citations de Benjamin Franklin montre que le

continent américain n'accueillera que les gens qui se prêtent à cette économie capitaliste, puisqu'il refuse d'accueillir des nobles et de leur donner des offices rémunérés mais inutiles à la communauté. Dans une autre citation, cette logique de l'utilité est poussée jusqu'à l'absurde : le président Jefferson demande des musiciens qui soient aussi vignerons, forgerons ou qui exercent un autre métier manuel afin de rentabiliser le salaire que leur verserait l'état.

L'étrangeté américaine, telle que la perçoivent les colons, s'incarne principalement dans la population noire. La phrase « for whites only » revient comme une obsession dans le texte, ancrant l'écriture de *Mobile* dans la période de l'apartheid. La population blanche se sent toujours marginalisée, dépossédée symboliquement de ce continent avec lequel la population noire, à ce qui lui semble, parvient à créer des liens de connivence. L'opposition des populations noires et blanches, dans le texte, est compliquée par la profusion de noms de couleurs qui apparaissent dans les extraits de brochures publicitaires :

- selon votre mois de naissance :
- grenat rouge sombre pour janvier,
 - semis d'étoiles sur beige, étincelles d'or,
 - améthyste pourpre pour février,
 - aigue-marine verte pour mars,
 - damiers fauve et beige, étincelles d'or,
 - saphir blanc pour avril,
 - émeraude verte pour mai,
 - poussière d'étoiles sur beige, étincelles d'or,
 - alexandrite violette pour juin,
 - rubis rouge pour juillet,
 - feu d'étoiles sur blanc, étincelles d'or et d'argent,
 - zircon rose pour octobre,⁸

Ces couleurs chatoyantes sont aussi un voile rassurant posé sur le risque, ressenti plus ou moins consciem-

ment par la population blanche, d'être marginalisée par la population noire. Le discours publicitaire est un écran bariolé qui tente de faire oublier la lutte symbolique entre Blancs et Noirs pour s'appropriier le continent américain. Mais cela ne suffit pas à faire oublier les récurrences des mots « blancs » (ou « whites ») et « noir » dans le texte. Il serait alors tentant de rapprocher la population noire, qui occupe symboliquement le continent – dans l'imaginaire collectif de la population blanche – du noir de l'encre, qui occupe le centre de la page et rejette le blanc dans les marges. La disposition typographique des lettres noires sur la page blanche rend compte de cela : le blanc des marges, très présent, semble tenter de réduire l'espace traditionnellement dévolu à l'écriture, mais cette dernière occupe toujours le centre de la page. À cela répond la volonté des Blancs de limiter les territoires habités par les Noirs : le texte évoque souvent la ghettoïsation et les réserves américaines :

nuit noire à

DOUGLAS, temps des montagnes, ARIZONA, Far West, – la réserve des Indiens Navajos (les Indiens des États-Unis, au nombre d'environ cinq cent mille, vivent pour la plupart dans des réserves dispersées sur tout le territoire, où ils ont été parqués peu à peu lors de l'occupation progressive du pays par l'envahisseur blanc. Il ne serait pas gentil de les comparer à des camps de concentration. Ce serait même un peu injuste : certaines de ces réserves sont touristiques).⁹

La dénonciation des réserves passe ici par l'ironie antiphrastique : « ce serait même un peu injuste » souligne le fait que la comparaison entre les réserves et les camps de concentration est au contraire justifiée.

Cependant, cette analogie entre la population blanche et le blanc de la page trouve vite ses limites, puisque



© Marion Post Wolcott

les marges du texte sont avant tout un espace de libération du discours, dans lesquelles peuvent s'exprimer tous les discours interdits, difficiles à porter.

La peur de l'autre

Les marges permettent l'émergence d'une mauvaise conscience américaine qui peine à se dire. Par exemple, les extraits des procès contre les sorcières, procès officiellement condamnés comme des actes barbares et insensés, donnent à lire une peur de l'autre qui n'est pas sans rappeler celle qui motiva l'apartheid ou la mise en réserves des Indiens :

Salem, 29 juin 1692 :

« 4) JOHN ATKINSON témoigna
Qu'il échangea une Vache avec un Fils de
SUSANNA MARTIN, qu'elle se mit à
grogner, ne voulant pas qu'il l'obtienne.

*Allant chercher cette Vache, bien qu'il l'eût
Entravée et Longée, celle-ci, jusqu'alors
Soumise, devint si furieuse, qu'à grand-
peine purent-ils la mener. Elle brisa
toutes les Cordes qui lui étaient attachees,
et bien qu'elle fût liée solidement à
un Arbre, elle réussit à s'échapper, et leur
donna tant d'autres troubles qu'ils ne
peuvent qu'y voir de la Sorcellerie... »¹⁰*

On comprend bien ici, comme dans les autres extraits de comptes-rendus de procès, que les prétendues sorcières sont accusées sans preuve, et que leur condamnation est le produit de la peur irrationnelle des autres. Cependant, ce refus violent et sans fondement de la différence est associé au passé : la présence des majuscules à des endroits inattendus et l'usage particulier des présents de l'indicatif font entendre l'aspect archaïque de cette langue. Les italiques permettent pourtant

de rapprocher ces extraits de procès d'autres extraits qui viennent ensuite :

*Œil,
cornes,
museaux,
poils,
lèvres,
une langue noire,
une main noire qui s'approche,
je suis paralysé par ce regard,
les tourbillons des eaux,
une prairie en flammes,
des chevaux traversant le lac,
ils m'attendent,
ils veulent me faire plonger dans
cette boue,
et ils ricanent...¹¹*

L'adjectif « noir », dont j'ai montré qu'il revenait comme une obsession dans tout le texte, réapparaît ici, et ancre l'extrait dans l'époque de l'apartheid, contemporaine à l'écriture du

livre. Cet extrait s'inscrit donc dans la suite de ceux qui témoignent de la peur des colons à l'égard des Noirs américains. Cependant, il est comme contaminé par la peur de la sorcellerie qui habite les extraits des comptes-rendus de procès des sorcières : les parties du corps mélangent l'humain (œil, lèvres) et l'animal (cornes, museaux, poils), ce qui est typique des représentations des sorciers, et les images des « tourbillons des eaux », de la « prairie en flammes », des « chevaux traversant le lac » installent aussi un climat surnaturel. « Je suis paralysé par ce regard » mêle la fascination pour les Noirs américains, déjà évoquée dans *Mobile*, et la sorcellerie.

La mise en relation de ces deux textes se fait par leur proximité sur la page, donc par le jeu des marges. C'est parce qu'on a lu des extraits de comptes-rendus de procès de sorcières qu'on est sensible aux échos ensorcelants de ce passage ; le rapprochement entre la persécution vécue par les sorcières et condamnée par l'histoire, et celle, encore admise à l'époque de l'écriture du *Mobile*, vécue par les Noirs américains durant l'apartheid, n'existe que dans le blanc de la page.

Dans ce texte, la dénonciation est toujours marginale, parce qu'elle prend corps dans les blancs de la page. Paradoxalement, cela la rend obsédante : elle semble planer sur la totalité du texte et contaminer même les extraits apparemment les plus innocents, comme cette description de l'une des plaquettes ornithologiques de l'ornithologue Jean-Jacques Audubon :

Un couple de chouettes des granges à faces de singe, le mâle empoignant de sa serre gauche un petit écoreuil à raies noires, sur un fond de ciel noir au-dessus d'un fleuve crépusculaire à méandres que l'on aperçoit de très haut.¹²

On lit juste après : « Ils ne dorment pas tous, ils rôdent. J'en aperçois un qui me regarde à travers la vitre, et ses yeux brûlent si fort que mes draps me brûlent... ». Le « ils » semble désigner des Noirs américains, par l'atmosphère faulknerienne – Faulkner fait partie des écrivains dont Michel Butor reconnaît l'influence – qui se dégage de cet extrait et par les nombreuses allusions au désir sexuel qu'éprouvent les femmes blanches pour les hommes noirs. La proximité de ces deux extraits fait que les occurrences du mot « noir » dans le texte d'Audubon évoquent les Noirs américains. La violence de la chasse prend alors quelque chose de menaçant. Les « faces de singe » se chargent alors de connotations racistes. La description ornithologique, contaminée par les propos racistes, devient source de malaise pour le lecteur. Le discours raciste, sous-entendu par un discours apparemment neutre, devient pourtant envahissant : de la même façon, les marginaux du continent américain, ou du moins ceux que les colons tentent de marginaliser, obsèdent la conscience desdits colons. Parqués dans leurs réserves ou exclus de certains lieux et de certaines fonctions, les Indiens et les Noirs ont pourtant, d'après les colons, un lien plus intime avec la terre américaine. Cependant Michel Butor déjoue tout risque d'une lecture au premier degré des citations racistes dans *Mobile* grâce au dispositif textuel qu'il invente pour les neutraliser.

« L'espace indien¹³ »

En effet, l'écriture de Michel Butor est l'antidote des maux qu'elle dénonce. Les marges servent à structurer le texte, à rapprocher des extraits apparemment hétérogènes. *Mobile* constitue en ce sens un paradoxe : les citations haineuses, racistes, forment au contraire un texte qu'on peut lire

comme un appel au vivre-ensemble. La structure littéraire permet de dépasser l'opposition entre marginaux et dominants, nous laissant rêver à un espace dans lequel chaque discours trouve sa place. Michel Vachey parle « d'espace indien » pour désigner cette non-hiérarchie des discours, cette culture qui ne fixe jamais les normes de ce qui est précieux et de ce qui ne l'est pas. Pour lui, le nivellement des citations permet d'empêcher la muséification de la culture : il nous interdit de nous satisfaire d'une culture admise comme telle, classée, figée, à l'exclusion de tout le reste. Michel Vachey, dans le colloque de Cerisy sur Michel Butor, déclare : « C'est quand le musée imaginaire se désigne comme tel, que l'on retourne aux clichés comme à la part irréductible et inévitable de pesanteur culturelle, que les bombes éclatent, en attentats non signés. »¹⁴ Les blancs de *Mobile*, parce qu'ils sont les marges du texte, défont la hiérarchie souvent admise entre textes littéraires, patrimoniaux, et d'autres textes plus utilitaires, comme ceux de la publicité. Ainsi, se côtoient dans *Mobile* des extraits issus de la littérature patrimoniale mondiale (*L'Appel de Cthulhu* d'H.P. Lovecraft), des extraits de dépliants publicitaires divers, que Michel Butor dit avoir tirés de magazines, des discours politiques célèbres, des extraits de journaux, des informations historiques, des extraits d'archives (comptes-rendus de procès de sorcières), des descriptions ornithologiques (les planches d'Audubon), des noms d'État et des textes, principalement des flux de conscience, écrits par Michel Butor. Ce nivellement opéré par Michel Butor dans son texte est peut-être à relier à la vision américaine de la culture, qui mêle plus facilement « high culture » et « low culture » qu'en Europe occidentale : la forme littéraire de *Mobile* traduit les particularités de son sujet.

Michel Vachey désigne le blanc de la page comme « l'espace de l'homme blanc », du repli plein d'autosatisfaction sur sa propre culture définie comme seule culture, et montre comment le jeu des citations le transforme en marge, en « espace indien », c'est-à-dire en lieu où prend place l'altérité culturelle, ainsi que la mauvaise conscience qu'on cherche souvent à effacer.

L'extrait qui suit permet de comprendre comment l'émergence d'un discours raciste dans l'esprit d'une jeune femme se double immédiatement des réminiscences de discours publicitaires. Ces derniers sont comme un écran de défense installé instinctivement par la jeune femme entre elle et ses peurs racistes. Mais le discours publicitaire et le racisme ambiant paralysent d'autres discours, viennent interférer avec les pensées des narrateurs. Voici donc les pensées d'une jeune femme blanche à qui un homme noir adresse la parole dans la rue :

	<i>hep !</i>
<i>volez...</i>	
	<i>Mademoiselle !</i>
<i>fumez...</i>	
	<i>ce n'est pas à vous ?</i>
<i>buvez...</i>	
	<i>oh, merci...</i>
<i>mangez...</i>	
	<i>vous vous sentez mal ?</i>
<i>rentrer,</i>	
	<i>rentrez,</i>
<i>dormez,</i>	
	<i>dormir,</i>
<i>Avez-vous pensé à acheter vos Kleenex ?</i>	
	<i>Si vous pensez que</i>
	<i>toutes les soupes concentrées...</i>
<i>Avez-vous pensé...</i>	
	<i>si vous pensez...</i>
<i>uiie,</i>	
	<i>uiiiie,</i>
<i>vez-vous pensé,</i>	
	<i>vous pensé,</i>
<i>olez,</i>	
	<i>omez,</i>

<i>cacola,</i>	
<i>sicola,</i>	
<i>clic,</i>	<i>clac,</i>
<i>qu'est-ce que c'est ?</i>	<i>ce n'est rien,</i>
<i>vraiment rien,</i>	<i>rien,</i>
<i>uvez,</i>	<i>angez,</i>
<i>mal ?</i>	<i>erci,</i>
<i>c'est là,</i>	<i>bonsoir,</i>
<i>je t'aime,</i>	<i>entrez,</i>
<i>ormez,</i>	<i>ormir,</i>
<i>respirer,</i>	<i>respirez,</i>
<i>spirez,</i>	<i>pirez,</i>
<i>irez,</i>	

les bruits de la nuit,¹⁵

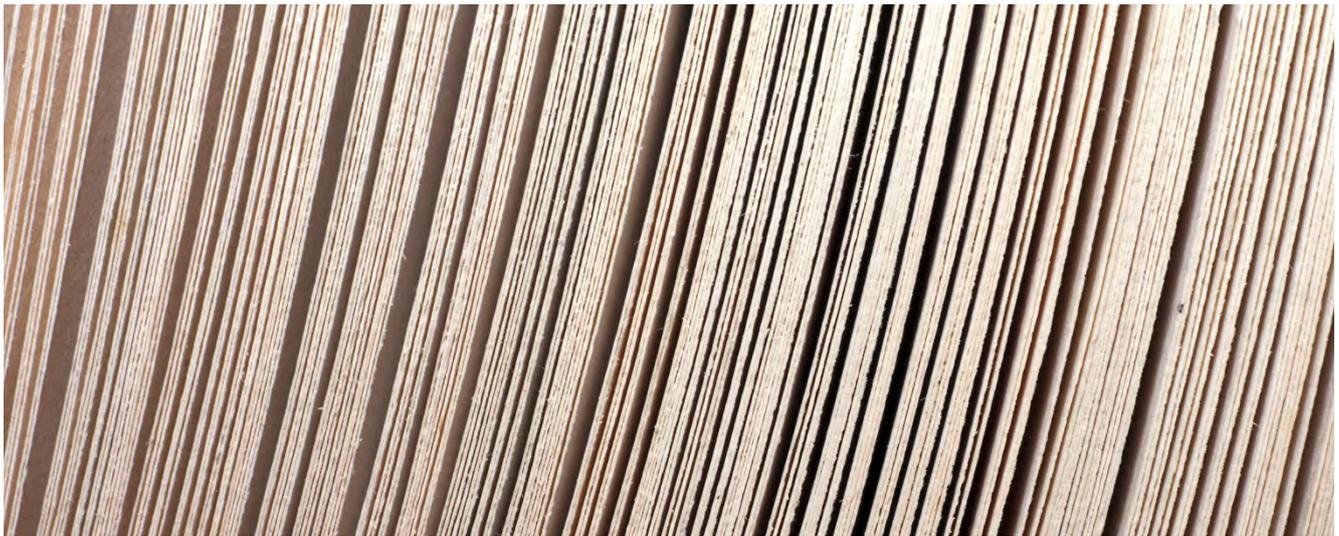
La suite d'impératifs évoque les discours publicitaires car, précédemment, des publicités introduites par des impératifs ont été inscrites dans le texte. L'allusion aux Kleenex est encore plus explicite. On voit bien comment le discours publicitaire paralyse la pensée de la jeune femme, au point qu'on ne trouve plus que des fragments de mots à la fin de l'extrait. La publicité envahit le dialogue et marginalise l'échange entre la femme et l'homme. Cependant, la structure de *Mobile* apporte un autre éclairage sur ce dialogue. Il est en effet souvent fait mention du désir interdit, plus ou moins refoulé, des femmes blanches pour les hommes noirs, comme ici :

Chacun de ses pas laisse une trace de braise ; ses ongles sont verts comme des élytres de crabe ; ses dents brillent comme des turquoises au milieu de sa bouche noire. Je sens son souffle qui s'approche de moi, qui me brûle. Je sens dans son odeur toute l'odeur des bois, des marais et du fleuve. Alors, je ne puis même plus retenir les draps sur ma poitrine ; malgré tous mes efforts je sais que mes doigts se desserrent. Son visage est juste au-dessus

du mien. Dehors s'ouvrent les fleurs du magnolia. Il pose sa main sur ma chemise ; il y fait une grande tache brûlante. Mon cœur bat dans ma poitrine à coups tellement précipités. Il ouvre son pantalon. Je lui dis : « Je t'aime, je t'aime, je n'ai jamais aimé que toi. » Des larmes tombent de ses yeux. Cette bouche s'appuie sur ma bouche, et je suis toute dévorée de flammes. Cette bouche horrible... Je dirai à mon père de te tuer. Il n'y a rien, il n'y a que les remous du fleuve et le balancement du magnolia. Cette main me brûle, ces lèvres me brûlent, toute cette chambre me brûle. Jamais plus je ne pourrai le regarder sans brûler. Je dirai à mon père de le tuer. Il n'y a rien. Dors.¹⁶

Plusieurs éléments permettent de rapprocher ces deux extraits : le « Je t'aime », les « bruits de la nuit », et l'impératif « Dors » qui devient « dormez ». La confrontation de ces deux textes fait du discours publicitaire, dont nous avons vu qu'il avait vocation à cacher le risque de marginalisation que représente la population afro-américaine aux yeux des colons, la possibilité d'un aveu d'amour terrifié. Le dernier impératif, « respirez », malgré son mode verbal qui le rattache au discours publicitaire, suggère aussi de sortir de cet enfermement, de cette logique d'exclusion et de peur. Les marges du texte permettent des rapprochements souples et infinis entre les différents fragments textuels et laissent ici surgir le fantasme, la fascination pour l'autre et même l'amour au cœur du discours de la peur et de l'exclusion. Dominants et marginaux se confondent alors, les préjugés (ici, les préjugés racistes du Noir voleur ou concupiscent) sont battus en brèche.

La littérature sert de contrepoison : elle nous apprend à contrôler la profusion chaotique des textes publicitaires, dont j'ai montré qu'ils fonctionnent comme un voile posé sur



© Horla Varlan

la lutte symbolique entre blanc et noir, nous donne les moyens de structurer le chaos, et transforme les discours d'exclusion en formes hospitalières. *Mobile* n'est pas seulement une tentative de déconstruction des discours racistes ou censés dissimuler ce racisme, il contribue aussi à la fabrique de représentations : le sous-titre du livre, *Étude pour une représentation des États-Unis*, est éloquent à ce titre. *Mobile* donne au lecteur les structures qui le rendent capable de percevoir, donc d'organiser, ce monde surchargé d'informations, noyé dans le vacarme des discours d'exclusion et des publicités.

Conclusion

L'Amérique de Michel Butor est le pays des marges et des marginaux. Les colons, marginaux d'Europe, tentent de devenir le centre de ce continent en maîtrisant la nature par l'industrialisation et son pendant commercial, la publicité, en parquant les autochtones dans des réserves et en essayant de créer de nouveaux marginaux avec les esclaves noirs. Mais cette tentative semble perpétuellement vouée à l'échec car en marge des discours flamboyants des politiciens, des juges ou des commer-

ciaux, l'inconscient de la population blanche imagine une connivence toujours plus forte entre la population noire et le continent américain. Restent la nostalgie de l'Europe et la culpabilité, qui se lit dans le retour obsessionnel des « for whites only ».

Pourtant ce combat des marges et du centre, cette tentative d'écraser et d'exclure l'autre, trouve un antidote dans la structure même du texte. Les marges proposent un espace critique car dynamique, en reconfiguration permanente à chaque lecture, qui n'est soumis à l'autorité d'aucun narrateur et laisse advenir les rencontres les plus imprévisibles. Les marges restent marginales, ne viennent pas remplacer et écraser un discours anciennement dominant : elles proposent au contraire un espace libre de toute domination idéologique, où l'opposition des marginaux et des dominants s'efface au profit d'un apprentissage de l'écoute et du dialogue. Au bout du compte, l'Amérique est peut-être aussi la terre toujours vierge, celle de « l'espace indien » dont parle Michel Vachey, celle qui inspire à l'écrivain une forme littéraire nouvelle en lui apprenant l'usage des marges. Si l'écriture reste au centre de la page, elle n'est plus le principal vecteur du

sens, puisque les marges sont ce qui rend le texte lisible en permettant d'inventer des liens entre les différents extraits. *Mobile* donne à lire ses marges, et fait peut-être de ses marges son centre : texte « for whites only » parce qu'il tient tout entier dans les blancs de la page. ■

Notes

1. Butor Michel, *Mobile, Étude pour une représentation des États-Unis*, Paris, Gallimard, 1962. Repris dans *Œuvres complètes de Michel Butor*, V, *Le Génie du lieu 1*, Calle-Gruber Mireille (dir.), Paris, La Différence, 2007. Toutes mes citations sont issues de cette édition.
2. *Ibid.*, p. 209-211.
3. Le texte de Michel Butor est en italique.
4. *Ibid.*, p. 172.
5. *Ibid.*, p. 209-213.
6. *Ibid.*, p. 212.
7. *Ibid.*, p. 209-212.
8. *Ibid.*, p. 275.
9. *Ibid.*, p. 121.
10. *Ibid.*, p. 241.
11. *Ibid.*, p. 247-248.
12. *Ibid.*, p. 249.
13. Vachey Michel, « L'espace indien », in *Approches de Butor*, colloque de Cerisy, Georges Raillard (dir.), UGE, « 10/18 », 1974.
14. *Ibid.* p. 95. Cette référence aux bombes renvoie à *Où*, de Michel Butor.
15. Michel Butor, *Mobile, op.cit.*, p. 408-409.
16. *Ibid.*, p. 251.

Marge(s) de la poésie

> **Anne Gourio** Maître de conférences en littérature française du *xx^e* siècle à l'Université de Caen

Si la poésie moderne vit avec le souvenir de figures qui ont contribué à la façonner, c'est inmanquablement vers la génération des « poètes maudits » qu'elle se tourne volontiers. Elle conforte ainsi la mise en tension du social et du poétique par laquelle prend forme l'idée d'une « marginalité » poétique. Et pourtant, s'engager sur le terrain d'une telle réflexion n'est pas, historiquement, sans paradoxe. Associer le genre poétique à la marginalité prend précisément à rebours les fondements mêmes du genre. Rappelons quelques données. Le vers est premier, la prose seconde : on sait que le principe de la mémorisation l'a imposé historiquement ; lorsque plus tard le genre romanesque paraît, il est alors tout naturellement relégué dans les marges du littéraire. Genre trivial, populaire, brassant des langages divers, il conteste en cela l'absolutisme – donc la centralité – du langage poétique : « Si les principales variantes des genres poétiques se développent dans le courant des forces centripètes, le roman et les genres littéraires en prose se sont constitués dans le courant des forces décentralisatrices et centrifuges¹. » Songeons à la figure du poète de cour, à l'époque classique, qui conforte nettement ce clivage social et politique entre les deux genres : à l'aristocratie reviendrait la poésie, au peuple le roman. Les caractéristiques intrinsèques du genre poétique à l'âge classique alimentent du reste cette idée de « centralité » poétique, l'importance de la notion de règles et la présence de normes prescriptives plaçant le poétique au centre du champ littéraire. Un paradoxe historique s'impose ainsi. Par un mouvement de renversement singu-

lier, la poésie a, au cours du *xix^e* siècle, quitté sa position centrale pour se destiner aux marges.

Éclairer cette évolution suppose une première mise au point. Car la marge ne se définit bien entendu qu'au regard d'un centre ou d'un ensemble de normes. Or l'écrivain du *xix^e* siècle se voit partagé entre deux systèmes de normes. Alors que se massifie la littérature, alors qu'émerge la figure de l'écrivain à succès, un choix s'impose à lui : celui du succès (donc des normes que définit le goût du public) ; celui de ce qui tend à gagner en autonomie et que le poète porte à l'absolu : la valeur esthétique. Le *xix^e* siècle vivant sur cette scission du Beau et du public, de l'œuvre et de la société, la notion de marge se développe et se complexifie inévitablement : non seulement la marginalité choisie tend à éclipser la marginalité subie, mais opter pour le sacerdoce de l'Art, c'est à la fois s'isoler de « l'universel reportage », assumer cette marginalité et définir un *nouveau centre*. Ce mouvement par lequel la marginalité gagne en valeur et devient la condition, bien plus encore le gage, d'un accès à l'absolu littéraire² travaille précisément l'ensemble de la modernité poétique. Comment ce qui passe pour autre, étranger, extériorité pure, décentrement au regard des normes sociales et/ou littéraires communes se vit-il comme approche d'un nouveau centre créateur ? Tel sera le fil directeur de cette étude.

Le concept même de marge doit toutefois être précisé. Suivant le mouvement de Derrida dans l'introduction

de *Marges de la Philosophie*, on définira rapidement trois approches de la marge. La première se donne comme une limite interne – donc parfaitement pensable. Borne ou limite maîtrisée, elle clôt un ensemble qu'elle conforte dans son homogénéité. La marge se pense alors depuis l'intérieur de cet ensemble clos, univoque ou dont la polysémie est « réglée ». La deuxième consiste à renverser simplement la perspective précédente, ce qui ne la remet pas fondamentalement en question : la marge est alors un dehors pur, un espace vierge, blanc, vide, absolument impensable. Elle n'en reste pas moins toujours secondaire, et donc dépendante de l'ensemble central. Contre ces deux approches traditionnelles de la marge, Derrida propose de concevoir la marge comme un « autre texte, un tissu de différences, de forces sans aucun centre de référence présent³ » : il s'agit alors de mesurer les effets de cette « inépuisable réserve » sur le texte central. Importe le déplacement des normes qu'elle entraîne : la marge « déborde et fait craquer », elle retravaille en permanence la norme. Si Derrida applique ce jeu de concepts à la philosophie (il s'agit d'« inquiéter » cette dernière par sa confrontation avec d'autres discours, le littéraire en particulier), on retiendra quant à nous l'idée essentielle selon laquelle la marge « bouge » et ainsi redéfinit en permanence le centre, autant qu'elle-même.

Aborder les relations entre poésie et marge suppose en outre de définir d'emblée deux ensembles : celui de ce

qui, dans le champ du poétique, tend vers ses marges ; celui du poétique comme tel, conçu comme « objet » marginal. En ce sens, le génitif du titre retenu pour cette étude est à la fois objectif et subjectif : on s'intéressera aux marges de la poésie et à la poésie comme marge. Bien plus, il s'agira de comprendre comment, historiquement, les marges de la poésie ont contribué à redéfinir la poésie elle-même et à l'attirer vers le champ de la marginalité. En ce sens, la marge sera effectivement abordée comme un élément dynamique, « débordant et faisant craquer » la norme. L'intérêt critique d'une réflexion sur la marge poétique s'impose dans le même temps : alors que les approches textuelles ont eu tendance à replier la littérature sur elle-même (et peut-être à leur insu à l'isoler⁴), le concept de marge tend à rendre poreux le texte, à le désacraliser, à l'ouvrir à un dehors – qu'il restera à définir.

Si le poème est un texte autre, si l'étrange le travaille, il s'agira de le démontrer en contournant l'inévitable aporie du discours critique. Pour cela, nous proposons tout à la fois une diversification des angles d'approche (rhétorique, historique et sociologique, linguistique et ontologique) et une généalogie de cette marginalité. En quoi la notion d'écart autour de laquelle on a longtemps défini le « style » – donc la « figure » poétique – intéresse-t-elle l'origine de la marginalité poétique ? Comment, par ailleurs, la figure du poète maudit est-elle née au croisement d'effets sociaux et de choix poétiques ? Comment la notion de rupture travaille-t-elle la modernité poétique ? Toutes questions mettant en place les conditions d'une étude de l'étrangeté poétique dans notre modernité.

La norme et l'écart : approche rhétorique de la figure

Si la notion d'écart a longtemps dominé les réflexions théoriques sur le style et la figure, elle est aujourd'hui largement remise en question : importe donc de déterminer quels sont les points d'appui ayant rendu possible une telle réflexion, et quelle influence elle a pu avoir sur la représentation du genre poétique.

C'est d'abord la théorie des tropes qui donne toute son importance à la notion d'écart : alors qu'Aristote, déjà, définissait la métaphore comme écart par rapport au sens courant, Dumarsais et Fontanier⁵ en étendent la réflexion à l'ensemble des tropes. Ceux-ci substituent un sens figuré au sens littéral. S'ouvre alors tout un champ de termes par lesquels cet écart est plus précisément défini : « déviation », « infraction », « transgression » voire « faute », la série introduit tout à la fois un ensemble de connotations négatives et l'idée d'une secondarité de la figure. Une telle conception trouve son prolongement, au ^{xx} siècle, dans l'ouvrage de Jean Cohen, *Structure du langage poétique*⁶ : la poéticité, démontre son auteur, doit être définie dans un rapport d'opposition à la norme de la langue classique et cette poéticité va croissant avec le temps. L'écart, expose alors Cohen, est ce qui fonde la figure de la métaphore ; elle s'avère le moyen destiné à passer du sens dénotatif au sens connotatif. Si le sens de l'énoncé paraît obscur sur le plan de la dénotation, sa pleine cohérence se regagne au plan de la connotation. Ainsi la démarche suit-elle deux étapes : celle qui fait le constat d'un écart du sens au regard de la langue courante ; celle qui résout cet écart dans le jeu de la métaphore élucidée.

On voit toutefois se profiler aussitôt les difficultés auxquelles une telle théorie nous expose. Il semble de fait délicat de définir avec précision la « norme » par rapport à laquelle mesurer l'écart. Elle serait, pour Ricœur commentant Jean Cohen, un « zéro très relatif⁷ » : pourquoi la prose scientifique de l'époque classique en fournirait-elle par exemple le modèle ? Bien plus encore, ce langage de référence apparaît comme une pure utopie, une langue absolument introuvable – car sitôt posée, elle se voit exposée à la critique de son caractère relatif⁸.

Aussi une autre approche s'impose-t-elle. Certes, l'écart est au cœur du langage, mais non comme le pensent les théories rhétoriques. Si écart il y a en effet, c'est dans la disjonction, jamais résolue, entre les mots et les choses. La langue vit sur le drame perpétuel de l'arbitraire du signe, et de la non-coïncidence du son et du sens. Un rêve parcourt depuis Cratyle l'histoire de la poésie, et sans doute est-ce en ce point qu'il faut redonner tout son sens à la notion d'écart. Tel est du moins l'objectif de Gérard Genette dans la mise au point qu'il propose sur l'ouvrage de Cohen⁹. La poésie, loin de se définir par rapport à une norme introuvable, se voue éperdument à la réduction de l'écart inhérent au langage ; il lui faut incessamment « rémunérer » le défaut des langues, comme l'énonçait déjà Mallarmé, combler, compenser, oublier le manque de motivation. La « faute » – s'il en est une – se situe donc au cœur de la langue, faute que la poésie viendrait corriger. Voilà renversée la perspective initiale de l'approche rhétorique : la « rêverie motivante » qui traverse l'aventure poétique refuse l'écart mot/chose au profit de l'utopie d'une coïncidence.

On pressent donc qu'une relation étroite au sensible se noue au cœur du poétique : le poème viserait à saisir à même les mots un peu du monde extérieur, à capter dans le signe une ombre du référent. C'est pourquoi, revenant à la notion de figure, il est intéressant de la penser non comme seconde, mais dans son surgissement premier à même le poème. Le poème ne suppose pas un texte premier – une écriture « neutre » – que le jeu des figures parerait d'ornements pour la conduire à l'obscurité. Bien au contraire, la figure est ce qui permet à la langue de s'ouvrir et de « vivre ». Elle est la condition d'émergence du poétique et du monde conjointement : « Le figural est l'indice que le monde s'est rouvert, que l'origine se poursuit et qu'une nouvelle décision expressive est à l'œuvre, où s'entend l'écho de la fondation de la langue¹⁰. »

Au terme de ce très rapide parcours théorique, on comprend donc que si la notion d'écart est contestable, elle n'en est pas moins incontournable. D'une part, la langue poétique ne se définit pas par rapport à la norme d'un langage absolu : son projet demeure toujours celui d'une réduction de l'écart inhérent au jeu des signes – écart qu'elle porte donc à un plus haut degré de conscience, afin de mieux le combattre ; la figure – ou le « figural » –, d'autre part, ne peut être posée, là encore, par écart avec le sens propre, mais elle est travaillée par un jeu de différences qu'elle partage avec le monde sensible.

Le caractère relatif, historique et donc évolutif du style suppose par ailleurs une étude différenciée des époques et des horizons de réception. On s'intéressera à la courbe historique ayant conduit, à partir de la moitié du

XIX^e siècle, à associer ce jeu de différences propre à l'écriture poétique à un langage marginal.

Modernités : histoires de ruptures

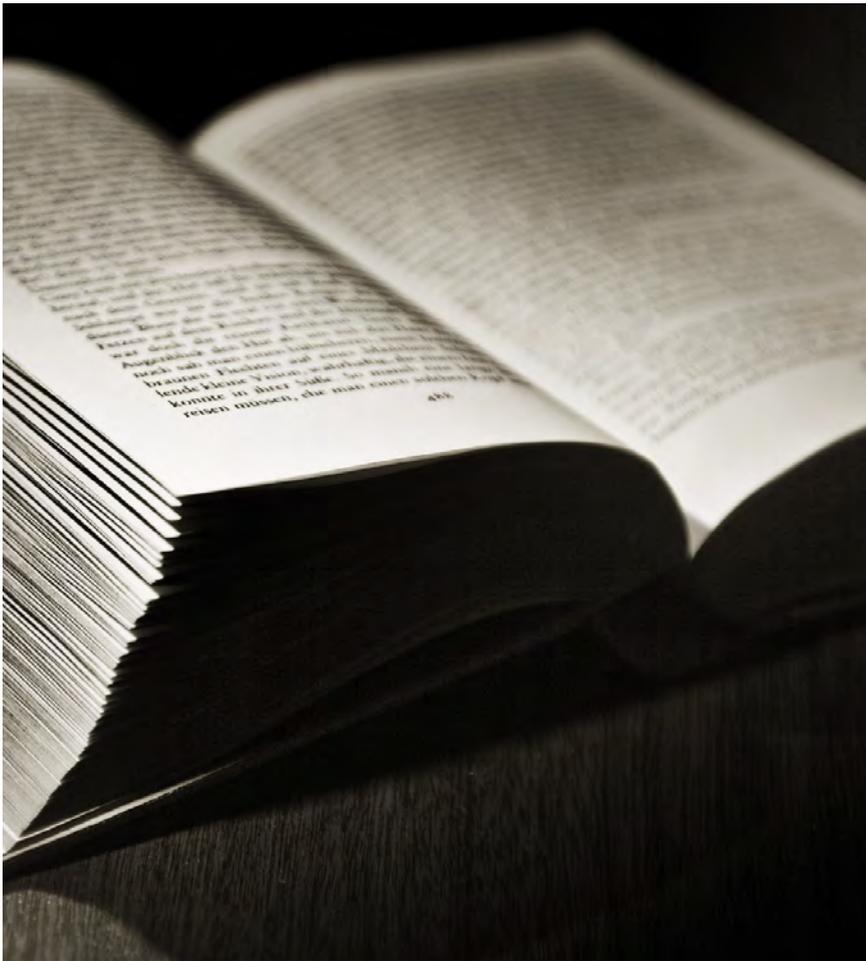
Il s'agit maintenant de cerner une conjonction de facteurs historiques et de choix personnels, conjonction ayant fait émerger le mythe de l'« artiste maudit ». Celui-ci n'est pas simplement l'expression d'une marginalisation subie, que le développement de la société marchande aurait favorisée. Il relève avant tout d'une réaction assumée, qui comporte tout à la fois une dimension sociale et historique, et un ensemble d'implications esthétiques.

Rappelons rapidement quelques données. Entre 1815 et 1870, un double mouvement travaille le champ artistique : quand d'une part se renforcent une culture dite « académique » et corrélativement un désir d'intégration de l'artiste à la société, un mouvement inverse gagne aussi en ampleur. La naissance de sociétés d'artistes, l'importance croissante des commandes officielles, l'accession de quelques-uns à la pairie (Hugo) ou à la députation (Lamartine), engendrent par réaction une fascination pour l'idée de rupture. Ainsi prend forme l'image de l'artiste maudit, dont Chatterton, le héros de Vigny, concentre bien des aspects. La tension entre la société et l'artiste fonctionne ainsi dans les deux sens : refusant l'apostolat romantique, l'artiste s'isole de son plein gré, contribuant à s'attirer des réactions de rejet. C'est alors à une recherche éperdue de la singularité qu'il se voue, que celle-ci prenne la forme d'une libération de l'individu (ainsi chez les « Jeune France »), d'une quête du pittoresque (chez la société des « buveurs d'eau »)

ou de la mode de la « bohème » (*Scènes de la vie de bohème*, Henri Murger, 1840). Contre l'image d'Épinal de l'artiste persécuté, contre le mythe platonicien du poète chassé de la Cité, William Marx démontre le caractère volontaire de cette tendance, et le mouvement général d'autonomisation de l'art dans lequel il s'inscrit. Il y a là une corrélation qui revêt un caractère de nécessité : « La dévalorisation de la littérature par le corps social rendit d'autant plus nécessaire sa survalorisation par les écrivains eux-mêmes¹¹. » La figure de l'artiste maudit suit alors cette même logique : « L'exil et la déchéance fonctionnèrent comme les signes de l'élection, en garantissant l'absence de compromission avec cet adversaire absolu de l'art que constituait la société¹². »

Ce sont à présent les traits esthétiques d'une telle tendance qui vont ici retenir notre attention. Là aussi, une double direction se dessine : ou bien l'emporte la réaction de rejet à l'égard de la convention, de l'académisme ou du nombre (projet d'« encanailler » l'art, tel qu'on le trouve chez Courbet, refus de la hiérarchie des genres, méfiance à l'égard de la rhétorique anoblissante...); ou bien domine en revanche le choix mûri d'une esthétique personnelle, originale, sans regard sur l'extérieur. C'est au basculement de la première à la seconde direction que l'on sera ici attentif, en suivant un exemple bien précis : l'art de la dissonance baudelairienne.

Sans doute la dissonance chez Baudelaire, et particulièrement dans les *Petits Poèmes en prose*, s'inscrit-elle d'abord dans « le plaisir aristocratique de déplaire ». Il s'agit de rompre délibérément et bruyamment avec la convention et le bon goût, afin de



© Andreas Levers

mettre à distance la bêtise contemporaine et d'affirmer sa différence : « (...) vous devez, comme moi, *faire votre deuil* de la popularité (...). Il est vrai que pour NOUS consoler, nous pouvons dire avec certitude que *tous les grands hommes sont bêtes* ; tous les hommes représentatifs, ou représentant de multitudes [...]. Nous ne sommes ni vous, ni moi, assez *bêtes* pour mériter le suffrage universel¹³. » Ce divorce volontaire de l'artiste et du public, cette misanthropie du nombre, trouve d'ailleurs son allégorie dans « Le Chien et le flacon », qui n'accorde au public que le droit de goûter aux « ordures soigneusement choisies ». La dissonance, à ce niveau d'analyse, se manifeste donc par

une rupture volontaire de l'harmonie, perceptible dans certains choix lexicaux (les « subtiles et terribles mirettes » de « La Chambre double »), thématiques (les « cris discordants » du « Crépuscule du soir ») ou formels (recours à une syntaxe heurtée destinée à refuser les procédés de la prose cadencée). La dissonance, autrement dit, suppose l'harmonie qu'elle conteste. Or de même que l'artiste ne se définit pas seulement par une réaction de rejet du public, mais par la recherche d'une solitude volontaire, la dissonance peut être abordée comme un choix esthétique à part entière.

La dissonance est en effet la nouvelle tonalité de la modernité. Écrire en

choisissant à de multiples niveaux le rejet d'une harmonie préétablie, rompre les conventions académiques, c'est garantir une plus grande fidélité au monde moderne, au sujet, comme à l'essence même du beau. Ces trois dimensions sont au cœur du projet baudelairien. On ne s'attardera pas sur le premier aspect : l'expérience de la modernité impose une variété de situations, qui condamne à un temps heurté et brisé – celui-là même dont la prose du *Spleen de Paris* tend à reproduire l'effet sur le sujet. La deuxième est l'expression de la dualité du sujet baudelairien : *homo duplex*, « toujours double, action et intention, rêve et réalité ; toujours l'un nuisant à l'autre, l'un usurpant la part de l'autre¹⁴ », le sujet est écartelé entre deux postulats, satanique et angélique, qui rejaillissent sur l'alternance constante de pièces « fraternelles » et de pièces « sataniques » (ainsi des « Veuves » ou du « Gâteau » pour les premières, du « Mauvais vitrier » ou d'« Assommons les Pauvres » pour les secondes). La troisième dimension (la dissonance esthétique, marque du Beau) trouve son emblème et sa mise en abyme dans « Le Thyrses », tout entier bâti sur une forme spiralée réunissant deux principes :

Ligne droite et ligne arabesque, intention et expression, froideur de la volonté, sinuosité du verbe, unité du but, variété des moyens, amalgame tout puissant et indivisible du génie, quel analyste aura le détestable courage de vous diviser et de vous séparer¹⁵ ?

On comprend dès lors qu'une esthétique dissonante tend à se définir ici à partir de critères radicalement nouveaux et dans un mouvement de totale autonomie, suivant en cela une tendance qui est celle de l'ensemble de la modernité.

La marginalité propre à la poésie moderne tend ainsi à effacer la référence à un centre. Il s'agit bel et bien d'atteindre une vérité (*la Vérité*, dans un mouvement d'absolutisation de l'expérience littéraire) par des moyens jusqu'alors inconnus. Pour John E. Jackson (*La Poésie et son autre*¹⁶), une obscurité travaille la poésie moderne, obscurité qui, aux trois niveaux du sujet, de l'objet et du langage, est l'expression d'un choix et d'une fidélité à une plus haute exigence. Puisque le sujet, ainsi, s'est peu à peu découvert étranger, siège d'un « infini intérieur » confronté au « quasi-néant extérieur¹⁷ », alors l'obscurité se donne comme un signe d'authenticité. De manière analogue, l'objet que vise le poème est désormais absolument singulier, loin de l'universelle idéalité de l'objet classique : la poésie est alors le seul lieu où se dévoile l'essence de cette singularité. Enfin, le langage tend à délaisser sa fonction transitive et à se constituer en objet poétique à part entière. Il s'agit bel et bien, tant sur le plan de l'objet, du sujet que du langage, d'atteindre une vérité plus haute – que seul l'« écart » poétique autorise.

La modernité, dans ce contexte, évoluera en portant à son paroxysme tout un ensemble de dé-liaisons. Puisque sujet et objet mettent à mal la notion d'ordre, de totalité, de hiérarchie et même d'unité, alors la notion de continuité va se trouver à de multiples niveaux abolie. La syntaxe s'estompera au profit de formes paratactiques – indice que le monde ne peut plus s'appréhender que sur un mode discontinu. Le fragment sera alors élu – un fragment qui n'est plus pensé par rapport à une totalité qu'il conforte, comme chez les romantiques allemands, mais dans la logique d'un temps abrupt s'imposant par éclats –

ainsi chez René Char. L'incohérence lexicale tendra quant à elle à s'imposer, prolongeant ce goût du « bizarre » qui déjà modelait l'esthétique baudelairienne. Quand l'oxymore témoignait dès le XIX^e siècle d'un écart inhérent au naturel, l'association incongrue de termes va peu à peu chercher à reproduire l'ordre chaotique que la poésie se donne pour tâche de dévoiler. Objet incongru, replié sur son étrangeté, le poème en vient à congédier peu à peu l'idée même de réalité. Table-rase des savoirs institués, le poème moderne serait fondamentalement inquiétude :

J'appelle ici modernité l'objet de ce désir qui pousse quelques-uns à ne pas se contenter de l'expérience du monde telle que les langages communautaires la représentent, à vivre toute langue comme étrangère, et donc à refonder un langage (à « trouver une langue », disait Rimbaud), pour re-présenter autrement ces représentations¹⁸.

L'œuvre et le projet d'Antonin Artaud concentrent précisément ce trajet de la modernité et nous semblent pouvoir être pris comme point de réflexion sur cette dernière. Si la modernité s'origine bien dans l'expérience d'un sujet obscur à lui-même, alors l'expérience d'Artaud en reflète effectivement l'exigence. Il y a bien, inscrit en elle, non pas la volonté de faire œuvre, mais le désir insupportable d'exprimer un état radical de dépossession. L'expérience de l'« érosion » intérieure et de la déperdition de soi, dont la correspondance avec Jacques Rivière crie le caractère douloureux, se répercute en effet sur l'ensemble de l'écriture du poète (et ce jusque sur les expérimentations langagières des tout derniers textes). Cette expérience, en outre, est fondamentalement contradictoire – ce qui fait sa radicalité – : la continuité est à la fois rêvée, et rejetée comme une forme d'illusion trahissant l'expé-

rience première. On comprend alors que l'étrangeté de l'écriture ne relève pas là d'un projet consenti, elle traduit au contraire un état indicible, qui sape les bases mêmes de la communication poétique. Le langage d'Artaud désigne en cela une langue d'horizon, qui seule serait authentique, langue repoussée toujours au-delà des frontières du possible, langue qui en retour discrédite toute écriture « fixée » : « Je suis vraiment localisé par mes termes, et si je dis que je suis localisé par mes termes, c'est que je ne les reconnais pas comme valables dans ma pensée¹⁹. » Appel est alors lancé à cette « science indescriptible », qui exploserait par « poussées lentes²⁰ » et mettrait à mal toute la rationalité occidentale. Im-pouvoir des mots : le relais sera pris par le corps et le dessin, chargés de retrouver l'unité perdue. Derrida analysant le hiéroglyphe va dans ce sens : « Il fallait, par l'écriture faite chair, par l'hiéroglyphe théâtral, détruire le double, effacer l'écriture apocryphe, qui dérobaient l'être comme vie, me tenant à distance de la force cachée²¹. »

On voit naître, en ce point, tout l'espace des expérimentations qu'ouvrent les poésies d'avant-garde : dislocation radicale du poème, qui mène à explorer les « blancs » ; spatialisation du texte ; remise en question du postulat « écrit » au profit d'expérimentations sonores... Toutes s'inscrivent significativement dans la réévaluation du corporel : le poème, avant d'être le véhicule d'un sens, relève ici d'une expérience physique. En dérivant loin de ses attaches rhétoriques, la poésie s'approche donc peut-être des « marges », mais elle rejoint aussi un centre – sinon *le* centre – du sujet.

Tel est le mouvement global qui s'énonce dans ce parcours des moder-

nités poétiques : au rejet agressif de la norme, fait place progressivement l'appréhension d'une marge qui se définit à partir d'elle-même, une marge qui se pense comme l'approche d'une vérité impossible à atteindre par d'autres vecteurs.

La poésie, langue étrangère ?

On a vu combien la notion d'écart pouvait être dangereuse dès lors qu'elle conduisait à postuler une langue de référence et à définir la figure par une relation de dépendance à l'égard de ce centre. Il s'agit en réalité, on l'a vu, de renverser la perspective : le poème est précisément ce qui redonne la langue à elle-même, loin de l'usage qui tend à la rendre méconnaissable. Ainsi Laurent Jenny est-il conduit à l'hypothèse d'une « langue étrangère » de l'art : « Dans la « langue étrangère » de l'art se creuse et se différencie l'étrangeté familière de la langue commune²². » Le rapport entretenu habituellement avec la langue maternelle s'apparente, montre-t-il, à la relation immédiate de chacun à son corps propre : cécité partielle à l'égard de ce que l'on ne peut objectiver ni extérioriser ; « incomplétude irréparable²³. » La langue de l'art est donc paradoxalement cette langue étrange et étrangère dans laquelle s'accroît la lucidité du langage. Il s'agit, par l'art, de mettre à distance un usage de la langue dans lequel le sujet est absent à lui-même, et d'y insinuer une forme d'inquiétude. Gilles Deleuze a abondamment développé cette idée de « langue étrangère » de l'art ; là aussi, c'est pour prendre à rebours un usage quotidien de la langue, celui que domine le social, au profit de ce qu'il nomme « une minoration de

la langue majeure, un délire qui l'emporte, une ligne de sorcière qui s'échappe du système dominant²⁴ ». Lorsque Mallarmé, rappelons-le, posait sa distinction entre parole brute et parole essentielle, il s'agissait déjà de refuser une parole utilitaire au profit d'une parole qui « seule parle », selon l'analyse qu'en fait Blanchot. Une parole en laquelle les « mots redeviennent éléments²⁵ ». Ainsi, la marginalité du poème est, au plan de la langue, fidélité à une vérité plus haute que celle de la langue quotidienne.

On comprend donc, dans cette perspective, la prégnance d'un thème qui parcourt toute la critique artistique de la modernité : l'art, le poème, l'œuvre sont essentiellement im-pouvoir. Au cœur des écrits de Blanchot, cette notion traverse aussi l'œuvre de Deleuze, et innerve une partie des écrits contemporains sur la poésie²⁶ : prenant une tonalité heideggerienne chez le premier (en posant un clivage potentiel entre l'essentiel artistique et le non-être qui le borde), elle devient politique chez le second (lutter contre les formes de pouvoirs qui s'étendent jusque dans le langage). Avec Christian Doumet, une distinction significative est introduite entre pouvoir et puissance : le pouvoir, montre-t-il, nécessite des lois ; la puissance quant à elle « trouve en elle seule sa raison et son efficacité²⁷ ». L'im-pouvoir du poète – qui est aussi sa puissance – garantit donc son absolue souveraineté : en inventant une langue – celle du poème –, c'est toute forme de dépendance et de soumission qui se voit abolie. Essentiellement dissidente à l'égard des pouvoirs, souveraine et indépendante, la poésie « lie entre eux les symboles du monde, et les affranchit du monde²⁸ ».

L'écriture s'entend donc comme un acte d'extraction : la langue se voit délogée du cours du monde, désormais en retrait du pouvoir que ce dernier pourrait exercer sur elle. Ce « dehors » qu'elle habite revêt toutefois plusieurs acceptions. D'abord une acception spatiale : il s'agit là de *figurer* la marginalité du poète. L'exil se donne dans de nombreuses traditions, faut-il le rappeler, comme la condition même du poète : perpétuel errant, dont parlait déjà Empédocle, le poète s'établit dans le hors-lieu. Il est cet « interdit de séjour, non pas seulement d'un lieu mais de tout lieu²⁹. » L'origine de la parole poétique, montrait déjà Platon, tient dans un bannissement dont le préfixe grec « ek » concentre les deux valeurs : « *ekphrôn* » (*Ion* 534d), hors de sa raison, il l'est aussi de la cité³⁰. C'est là toutefois la condition d'une ré-appropriation de la parole qui devient, contre ce qui le dessaisit, parole du sujet. Aussi n'entend-on pas tout à fait la « solitude essentielle » de l'œuvre dans le sens que développe Blanchot. Pour celui-ci, l'œuvre achevée congédie son auteur, en efface jusqu'au pouvoir de dire Je : « Là où il est, seul parle l'être, – ce qui signifie que la parole ne parle plus³¹. » L'œuvre se déroband à toute emprise, comme aux mailles de la rationalité, elle tend pour Blanchot à abolir toute forme de subjectivité. Au contraire, pour Deleuze le dessaisissement ne conduit pas à cette neutralité en laquelle disparaît toute trace de sujet ; il s'agit ici de taire en soi la voix du *pouvoir* – et ce par la dépersonnalisation, l'ouverture aux multiplicités –, condition pour que chacun parle en son nom.

Ce « dehors » est enfin celui du sens. Sans signification préalable ni déterminée, le poème abolit le sens commun pour faire émerger un sens neuf,

ou son esquisse, sa possibilité. Aussi le poème se fait-il paradoxalement entendre par le silence qu'il impose. Silence qui est parole des marges blanches, pure émergence depuis le non-sens, ainsi que l'énonce Jean-Michel Maulpoix :

Son propos n'est pas de dissimuler la blancheur sous une encre abondante, mais d'y inscrire le poème comme le filigrane de ce vierge papier, autant dire comme la signification – la marque de fabrique, de propriété ou d'insistance – de ces grandes marges blanches entre lesquelles il vient s'inscrire et vers lesquelles il s'en retourne. Armature spirituelle du poème, le blanc est ce « significatif silence » sur lequel celui-ci se détache et dont il porte témoignage. C'est sur un fond immaculé de non-sens que vient se jouer le sens³².

Comment comprendre ce silence imposé au sens, sinon comme un refus de l'emprise du logos sur le poème ? Serait-ce là l'« antilogie » dont rêve Benoît Conort dans son ouvrage *Écrire dans le noir* ? Définie comme un « défaut de raisonnement » poussé si loin que « le sens des mots employés rend impossible toute conciliation³³ », l'antilogie est ce qui permet précisément d'entendre le silence... ou le léger bruissement de l'inaudible : « Ramasser. En quelques mots l'inaudible du son. Voilà qui porte vers la poésie³⁴. »

Le concept de marge révèle finalement toute son ambiguïté féconde : s'il est effectivement posé comme une « réserve » destinée à faire bouger les positions et à nourrir une inquiétude essentielle, alors il est parfaitement adapté à l'altérité poétique. D'abord pensée comme seconde, figurant le rejet de toute centralité, elle devient maintenant réserve de nouveauté,

source de création, espace où s'invente toujours le sens. Sans doute, finalement, l'aporie à laquelle l'ensemble de cette étude s'est exposé trouve-t-elle également des éléments de résolution. N'est-il pas vain de prétendre légitimer un discours critique censé explorer la marginalité ? C'est en elle que le discours critique puise en réalité sa condition de possibilité. La marge n'est plus *hors-de*, elle est *en amont* : source inépuisable de tout jeu de signes. ■

Notes

1. Bakhtine Mikhaïl, « Du discours romanesque », *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 96.
2. Ce mouvement est précisément celui que retrace Mickaël Bishop dans « Lieux, non-lieux et consciences : marginalités et centralités modernes », in Beckett Sandra, Boldt-Irons Leslie, Baudot Alain (dir.), *Exilés, marginaux et parias dans les littératures francophones*, Toronto, Édition du Gref, 1994.
3. Derrida Jacques, *Marges de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, p. 17.
4. Voir sur ce point les analyses de William Marx in *L'Adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation XVIII-XX^e siècle*, Paris, Éditions de Minuit, 2005.
5. Chesneau du Marsais César, *Des Tropes* (1729), Paris, Flammarion, 1988. Fontanier Pierre, *Les Figures du discours* (1821), Paris, Flammarion, 1977.
6. Cohen Jean, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, « Champs Essais », 2009.
7. Ricœur Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, « Points », 1997, p.192.
8. Voir Jenny Laurent, *La Parole singulière*, Paris, Belin, 1990.
9. Genette Gérard, « Langage poétique, poétique du langage », *Figures II*, Paris, Seuil, « Points », p. 123-154.
10. Jenny Laurent, *La Parole singulière*, op. cit., p. 25.
11. Marx William, *L'Adieu à la littérature*, op. cit., p. 80.
12. *Ibid.*, p. 76.
13. Baudelaire Charles, Lettre à Joseph Souлары du 23 février 1860, *Correspondance*, Paris, Gallimard, « Folio », 2000, p. 201.
14. Baudelaire Charles, « La Double vie », *L'Art*

Romantique, Paris, Julliard, 1964, p. 145.

15. Baudelaire Charles, « Le Thyrses », *Petits poèmes en prose*.
16. Jackson John E., *La Poésie et son autre. Essai sur la modernité*, Paris, Corti, 1998.
17. *Ibid.*, p. 14.
18. Prigent Christian, *À quoi bon encore des poètes ?*, Valence, École régionale des Beaux-Arts, 1994, p. 10.
19. Artaud Antonin, *L'Ombilic des limbes* suivi de *Le Pèse-nerfs*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1968, p.102.
20. *Ibid.*, p. 190.
21. Derrida Jacques, « La parole soufflée », *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, « Points », 1979, p. 289.
22. Jenny Laurent, « La langue, le même et l'autre », in « Théorie et histoire littéraire », *Fabula LHT* (Littérature, Histoire, Théorie), n° 0, avril 2005.
23. *Id.*
24. Deleuze Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Éditions de Minuit, 2002, p. 15.
25. Blanchot Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1988, p. 38.
26. Voir Doumet Christian, *Faut-il comprendre la poésie ?*, Paris, Klincksieck, 2004.
27. *Ibid.*, p. 107.
28. *Ibid.*, p. 110.
29. Laporte Roger, « Le Oui, le Non, le neutre », *Quinze variations sur un thème biographique*, Paris, Flammarion/Éditions Léo Scheer, 2003, p. 47 : « Puisque l'exil est la condition de l'écrivain, on serait tenté de dire qu'il est prisonnier, enfermé en un lieu situé hors du centre. Une telle métaphore est dénoncée par l'expérience : l'écrivain n'est lié à aucun point fixe, fût-ce celui d'une prison ; exilé, il est à chaque instant exilé de l'exil et c'est pourquoi il devient ce perpétuel errant dont nous parlait déjà Empédocle, un interdit de séjour non pas seulement d'un lieu, mais de tout lieu, vagabondage de juif errant. »
30. Voir les analyses de Christian Doumet, in *Faut-il comprendre la poésie ?*, op. cit., p. 112.
31. Blanchot Maurice, *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 21.
32. Maulpoix Jean-Michel, *Le Poète perplexe*, Paris, Corti, 2000, p. 43.
33. Conort Benoît, *Écrire dans le noir*, Seyssel, Champ Vallon, 2006, p. 55.
34. *Ibid.*, p. 60.

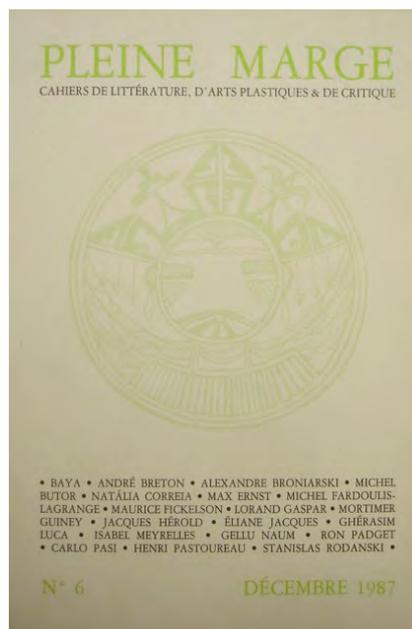
Marges et *Pleine Marge*

> **Jacqueline Chénieux-Gendron** Directrice de recherche, CNRS

Il y a ce long poème d'André Breton intitulé *Pleine Marge*¹, qui avait depuis longtemps éveillé, que dis-je, émerveillé mon goût. Beaucoup d'épices en font quelque chose comme un brouet, dont on n'a pas besoin de connaître les ingrédients. Car ce qui rebrousse les uns me plaît immédiatement : je l'avoue, j'aime *ne pas* comprendre, et me tenir sur le seuil du sens et des idées : il suffit de goûter l'attaque « Je ne suis pas pour les adeptes² », qui dessine bien une manière d'être. On peut s'avancer, on avance, on identifie quelques composants. Ce qu'on ne comprend pas, on l'invente.

C'est à cause de ce poème que nous avons donné son nom à une revue que les circonstances heureuses de l'époque m'ont permis soudain d'envisager. Il y a trente ans, les DRAC (Directions Régionales des Affaires Culturelles) s'ouvraient en province, grâce à Jack Lang, et je me trouvais associée à l'une d'entre elles, à Poitiers. L'éditeur Georges Monti (Éditions Le temps qu'il fait, à Cognac) cherchait des manuscrits de qualité : j'en avais à foison à lui proposer, puisque, très attachée à la belle revue *Le Nouveau Commerce*, qui m'avait publiée, je ne parvenais pas à obtenir la publication de tous les inédits étonnants que l'époque permettait de trouver dans les parages de mon domaine de recherche. J'y avais fait publier Leonora Carrington ou Greta Knutson - des amies - ou, à la demande d'André Dalmas, de petits contes que j'écrivais. Mais on

était saisi de griserie devant d'autres possibilités. C'est donc avec Georges Monti, avec José Pierre, le critique d'art surréaliste, et Martine Colin-Picon puis Jean-Michel Goutier, un autre surréaliste, que j'ai construit la page de couverture, élaboré la maquette et défini les choix : le surréalisme dans son obscurité, les chemins de traverse de la critique (laquelle à l'époque repoussait dans sa majorité l'« idéalisme » supposé



de ce mouvement), c'était la liberté d'aimer ceci mais aussi de refuser cela (une certaine pesanteur régnait sur les premières études universitaires de ce mouvement lui-même).

Le porte-à-faux, quoique restant discret, avait notre plaisir.

Ainsi les premiers sommaires nous ont-ils remplis de joies en cascade. Les plus sévères d'entre nous nous ont quittés devant notre malice : nous nous attribuions le droit à l'irrévérence. Passe encore pour les Bretoniens le fait que l'on se moque méchamment de l'Aragon des années communistes : le premier numéro comportait un « faux » Aragon, très enlevé et joliment talentueux, écrit par José Pierre. Or, même en ce cas, l'un(e) de nous, qui heureusement nous quitta vite, avait exigé qu'il le signe, pour « éviter un procès ». José Pierre était de très mauvaise humeur, comme on le voit à sa dernière note : « Pour des raisons qui me paraissent assez futiles, on me presse de déclarer que je suis l'auteur du texte que l'on vient de lire. Or il est évident que j'en suis l'auteur puisque c'est moi qui l'ai écrit. Et signé³ ».

Quelle joie singulière pour moi, je dois le dire, que celle d'écrire à chaque fois (ou presque, tant je m'identifiais à cette publication) une présentation du circuit d'attraits, ou de distance prise, qui nous avaient amenés à construire le sommaire. Un « éditorial » ? Non : *En marge* en était le titre récurrent. C'était une *ouverture*. Le sommaire était construit en boucle, afin de souligner les effets d'échos ; et c'était aussi parce que chaque livraison, étant séparée de la précédente par six longs mois, devait ainsi se suffire à elle-même. Ainsi le tout premier numéro (mai 1985) commençait par la reprise d'un texte alors introuvable, repéré par Dominique Rabourdin, écrit

par André Breton en 1947, qui exaltait avec jubilation les masques à transformation des Indiens de la côte Nord-Ouest du Canada. Et se concluait par la reprise d'un texte de Michel Leiris dans *Documents* (la revue n'était pas encore accessible en *reprint*) « *Le caput mortuum* ou la femme de l'alchimiste⁴ ». Michel Leiris avait accepté avec plaisir cette reprise, lui qui s'était immédiatement abonné, avec sa délicatesse pleine de charme (il me traitait en « collègue », ayant été chercheur au CNRS, comme je l'étais...).

La marge que désignait donc le titre de notre revue prétendait (je cite) plonger dans cette « vacance essentielle : celle de notre rêverie, plénitude d'une page où respirer, plage du désir d'errer, d'aimer ». Ainsi nous situions-nous par rapport à un surréalisme qui comportait encore ses adeptes actifs comme des « lecteurs fervents, mais *obliques*⁵ ». J'ai ajouté pour le préciser encore : la revue *Pleine Marge* publie « des textes qui s'inscrivent dans la postérité du surréalisme et de ses marges, et elle ne s'interdit pas cette écoute – qui n'est pas un héritage ». Mais aussi « elle propose des textes d'aujourd'hui, et les expose à les faire dialoguer entre eux⁶. »

Mais pourquoi le *pleine* de « Pleine Marge » ? Non pas pour saturer les possibilités, mais pour évoquer une *qualité*.

D'abord, celle de recevoir des autres *la* d'une exigence.

Mais aussi, celle de se porter vers les « autres » : or les textes et images liées au surréalisme, qui étaient (et demeurent) mon champ d'études, avaient été radicalement *autres*, en effet. Je veux dire : incompréhensibles.

Sartre enfant interroge son grand père lui lisant un livre : « qui dit cela⁷ ? ». Saine perplexité, profonde surtout. Mais lire Julien Gracq (*Au château d'Argol*) à l'âge adolescent, comme je l'avais fait, m'avait en effet ouverte à des interrogations démultipliées, bien plus disparates et angoissantes. Pourquoi ce roman tendu violemment vers une fin incompréhensible ? Pourquoi le sang de Heide ? Pourquoi le poignard de la dernière page ? Ce n'était surtout pas : pourquoi la violence, car l'enfance et l'adolescence savent mieux que quiconque que la violence est là, dans le monde et chez soi-même, et qu'il faut seulement composer avec elle, en attendant d'en « comprendre » (?) les tenants et aboutissants.

Ce qui m'avait frappée, c'était que chez Gracq la violence n'était nulle part purgée, ni oubliée, ni apaisée. Elle était là et elle resterait, aveuglante, aveugle surtout. Le poignard de la fin ne résolvait rien. Lui aussi était séducteur. Le monde restait blanc-et-noir, plutôt noir que blanc, d'ailleurs. Il se figeait dans la violence. Or dans le poème de Breton, j'ai lu ces lignes :

**O grand mouvement sensible par
quoi les autres parviennent à être les
miens [...]
Ceux dont le regard fait un accroc
rouge dans les buissons de mûres
M'entraînent m'entraînent où je ne sais
pas aller⁸.**

Accroc rouge, comme le sang de Heide, mais accroc qui entraîne vers ces autres « qui parviennent à être les miens ». J'ai aimé là quelque chose de tout autre : la violence, oui, mais celle, j'ose le dire, du compromis électif, le besoin de *se faire violence* pour admettre « l'autre ».

Breton dessine là quelque chose de fascinant, qui n'est pas mis du tout en évidence dans les lectures courantes du surréalisme. Notre revue se présentait donc comme un « Breton après Breton, Breton au plus près de Breton ». Libre enfin.

Ainsi la marge prenait-elle un sens bien singulier : cette « pleine marge » c'est finalement la marge qui me sépare de l'Autre, marge à mesurer, à regarder, à deviner, à évaluer, à expérimenter avec précaution, à explorer avec toute l'inquiétude qu'on a bien raison de ressentir. Et soudain : oui, voici un autre avec lequel composer, mais sans se fondre avec lui, ce n'est nullement un autre-soi, voici quelqu'un qui vous parle un peu, quoique en chuchotant (et que diable dit-il ?). Et puis voici qu'il vous fait des signes d'intelligence. ■

Notes

1. L'édition pré-originale est parue dans les *Cahiers du Sud* en 1940. Une édition originale non illustrée est parue en 1940 chez La Main à plume.
2. Il s'agit du premier vers du poème « *Pleine marge* », accessible notamment dans le petit volume titré *Signe ascendant*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1994.
3. *Pleine marge* [REVUE] : cahiers de littérature, d'arts plastiques & de critique / [publiée] par les soins de Jacqueline Chénieux-Gendron ; conseiller artistique José Pierre, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1985-1988, puis éditions Peeters-France, Paris, et Association des Amis de Pleine Marge, 1988-2009.
4. *Pleine Marge*, n° 1, mai 1985, p. 116.
5. Présentation d'un fascicule reprenant la table des sommaires n° 1 à 25, puis 1 à 47, avec index des auteurs, traducteurs et artistes, ainsi qu'un index thématique des artistes et écrivains cités. ISSN 0295-1630.
6. *Ibid.*
7. Sartre Jean-Paul, *Les Mots*, Paris, Gallimard.
8. « *Pleine Marge* », dans Breton André, *Signe ascendant*, Paris, Gallimard, « Poésie », p. 33.

En marge de l'Histoire

> **Texte de Gérard Macé** Poète, essayiste, traducteur et photographe, présenté et commenté par **Adeline Liébert**

La notion de « marge » convient bien à l'œuvre de Gérard Macé. Ainsi, dans leur présentation du numéro de la revue des Sciences Humaines qui lui est consacré, Marc Blanchet et Jean-Yves Masson écrivaient que l'auteur des *Balcons de Babel*¹, du *Dernier des Égyptiens*², ou plus récemment du recueil *Promesse*, tour et prestige³, fait « bouger les lignes », « déplaç[e] les frontières entre les genres littéraires⁴ », comme si sa vocation était de

brouiller les catégories existantes pour se tenir à la marge de l'institution littéraire et, dans cette marge, redistribuer les cartes d'une partie toujours à rejouer qui est l'aventure même de la littérature, exploratrice de continents nouveaux, découvreuse de trésors cachés, de continents oubliés, gardienne fragile mais obstinée de la mémoire de l'humanité⁵.

En affirmant lire « comme on navigue [...] d'abord à l'estime, puis avec un crayon comme au-dessus des cartes marines⁶ », Macé rend mouvante la marge elle-même, ou plutôt il institue la marge comme mouvement, mouvement des yeux du lecteur ou du crayon sur le papier imprimé, déplacement du texte d'une forme dans une autre, d'une pensée vers un horizon de métamorphoses. C'est ainsi que dans *Pensées simples*⁷, paru en 2011, Gérard Macé écrit en marge de la langue et de la littérature, des mythes et de la civilisation, pour retenir dans les filets de son texte ce qui se dérobe aux voyages et aux lectures, aux souvenirs et aux rencontres. L'espace littéraire qu'il dessine est une marge semblable à « la carte de l'empire » qui ins-

pire le titre de son deuxième volume de *Pensées simples*, paru trois ans après⁸. Dans la nouvelle de Borges à laquelle il se réfère, une carte se superpose point par point à l'Empire qu'elle représente. Macé y voit une image de la littérature, mais peut-être que le titre est aussi révélateur de l'idée qui tisse l'ouvrage en même temps qu'il en est la marge : la réalité n'est pas extérieure aux feuilles des livres, on ne peut la penser qu'à la ressentir et à renoncer au leurre de la saisir. Aussi la marge se révèle-t-elle une affaire non d'organisation ou de proportion, mais de regard. Se dépouiller de la croyance aux origines, aux grands récits, à l'univocité de la vérité et de la parole, aux centres impossibles et fallacieux, transforme la marge en un espace dont la désignation la plus juste serait peut-être le vide médian des Chinois, cet espace sans lequel rien ne peut être, qui élève tout ce qu'il articule et engendre le souffle qui anime toute chose.

Le vide médian, la marge, c'est par exemple l'image des « livres mouillés par la mer » que Macé a choisie d'adopter pour son prochain recueil de *Pensées simples*⁹. De ces pensées en marge de l'écume des livres et des océans, Macé nous a fait l'amitié de nous confier un petit extrait. Il se présente sous la forme d'une liste de fragments qui reviennent sur sa lecture d'un ouvrage très documenté sur les navires négriers de la marine anglaise, le tout encadré d'un exorde et d'un envoi dont les accents emplissent les blancs et les marges de son propos. Chaque tiret est une **réécriture** d'un passage repéré dans le texte source¹⁰ que Macé nous invite à

aller voir en indiquant des numéros de page. Ces marges d'un affolant florilège investissent des citations qui interrogent les lisières de l'histoire. Car si aucune empreinte ne s'inscrit jamais sur les flots, ces « rouleurs éternels de victime¹¹ », les hommes savent que c'est en marge des grands événements que s'écrit la véritable Histoire, celle que les écrivains, plutôt que les historiens, savent nous rendre palpable avec les écarts qui leur sont propres.

Ajoutons que, pour ouvrir la marge à la spirale qui ne lui est pas étrangère, ce texte en marge de l'Histoire, sera suivi d'une « glose à la marge ».

J'ai lu *À bord du négrier* un crayon à la main, comme je fais souvent. Jamais, je crois, je n'avais coché autant de passages pour être sûr de les retrouver. Les crochets, les étoiles, les traits dans la marge m'apparaissent aujourd'hui comme autant de marques de cruauté, ou comme les pâles reflets de ces fers rouges qu'on n'hésitait pas à poser sur la chair des esclaves.

- Un Noir rebelle, qu'on avait surnommé le capitaine Tomba, fut embarqué un jour sur le *Robert*, un navire venant de Bristol. Son évvasion ayant échoué, le capitaine Harding préféra lui sauver la vie en raison de sa valeur marchande, et sacrifia trois autres esclaves pour faire un exemple.

Il en tua un immédiatement, écrit Marcus Rediker, puis obligea les deux autres à dévorer son cœur et son foie. Enfin il hissa une femme par les pouces, la fouetta et la dépeça avec des couteaux devant les autres esclaves, jusqu'à ce que mort s'ensuive (page 32).

- À la fin des années 1760, sur le navire *Africa*, on soumit huit mutins au « tourmenteur », des pinces chauffées à blanc pour brûler la chair des victimes. Le cuisinier, un Noir dont le nom ne nous est pas parvenu, soupçonné sans preuve d'avoir encouragé la révolte, est quant à lui enchaîné en haut d'un mât, jusqu'à ce qu'il meure après de longs jours sans nourriture (page 46).

- Entre 1769 et 1771, à bord de l'*Unity*, des esclaves prêts à se révolter avaient prévu un suicide collec-

tif en cas d'échec. Les tentatives de suicide étaient d'ailleurs si courantes à bord des négriers, qu'on les avait équipés de filets tout autour du bastingage (page 53).

- À la fin de 1783, on fit monter à bord du *Brooks* un homme et toute sa famille, accusés de sorcellerie par un chef de village qui voulait se débarrasser d'eux. À bord de ce sinistre navire, qui se dirigeait vers la Jamaïque, l'homme se laissa mourir de faim comme tant d'autres. Mais il fit davantage, en essayant de se trancher la gorge avec ses ongles. L'homme sauvé recommença, survécut à ses blessures, puis mourut d'inanition au bout de huit ou dix jours (page 33).

- À bord d'un navire négrier qui appartenait au marchand Humphrey Morice, on marquait les esclaves au

fer rouge, sur la fesse, des lettres K et S. La femme de Morice s'appelait Katherine, et sa fille Sarah (page 55).

- Les capitaines choisissaient des favorites, qui devenaient des esclaves sexuelles, et les officiers pouvaient violer les femmes sans crainte de représailles. John Newton, capitaine repent, livra ce témoignage en 1788 :

« Quand les femmes et les jeunes filles sont menées à bord du navire, nues, tremblantes et terrifiées, peut-être épuisées par le froid, la fatigue et la faim, elles sont bien souvent l'objet de grossièretés obscènes de la part des sauvages blancs. Les pauvres créatures ne peuvent comprendre la langue qu'elles entendent, mais les regards et les manières des locuteurs sont bien suffisamment intelligibles. Les proies sont immédiatement réparties en imagination, et mises de



© John Ivar Andresen

côté jusqu'à ce qu'une occasion propice se présente. » (page 351).

- Le capitaine Richard Jackson, au milieu du XVIII^e siècle, transforma son navire en enfer privé. C'est son second, John Newton, qui raconte les supplices réguliers dont il est le témoin. Par exemple, ce traitement qu'il fait subir à un premier groupe :

« Il les découpa ; c'est-à-dire qu'avec une hache, il leur trancha d'abord les pieds, puis les jambes au-dessus du genou, puis les cuisses ; de la même manière, il s'attaqua à leurs mains, puis à leurs bras juste au-dessus de leurs coudes, puis à leurs épaules, jusqu'à ce que de leur corps il ne reste qu'une sorte de tronc d'arbre dont toutes les branches avaient été coupées ; puis, pour finir, il leur trancha la tête. Et, tandis qu'il procédait, il jetait les membres puants et les têtes au beau milieu du groupe d'esclaves tremblants qui étaient restés enchaînés sur le pont principal. »

Le deuxième groupe a droit à une autre torture, une autre invention du même capitaine :

« Il attacha autour de la partie supérieure de leurs têtes une fine chaîne métallique, très souple, que les marins appelaient un *point*, et ce d'une manière assez lâche pour qu'on puisse y introduire un levier. Il tira progressivement sur le levier, si bien que l'étau se fit de plus en plus serré, jusqu'au point où les yeux des esclaves sortirent de leurs orbites ; quand il fut suffisamment repu de cruauté, il leur trancha la tête. »

Un témoin de l'époque assure que ces actes ne témoignaient pas seulement d'une folie individuelle, mais que la

plupart des marins, et tous les capitaines, pratiquaient la torture parce que « la cruauté générale du système le permettait, voire l'exigeait » (pages 318-319).

- La maladie s'emparant du *Zong*, en 1781, le capitaine Luke Collingwood décida de jeter des esclaves à la mer, parce que « si les esclaves meurent de mort naturelle, c'est une perte sèche pour les propriétaires du navire ; mais s'ils sont jetés vivants dans la mer, ce sera une perte pour les assureurs ». Le soir même l'équipage balança 54 esclaves par-dessus bord, deux jours plus tard 42 autres, un peu plus tard 26 encore. Dix esclaves parvinrent à se suicider en se jetant à la mer, ce qui porta le total des morts à 132, au cours de ce seul épisode (page 350).

- La consolation d'un grand nombre d'esclaves, c'était de retourner dans leur pays après la mort, à condition que leur corps soit entier. Les capitaines qui le savaient s'employaient donc à malmenier les cadavres, comme ce capitaine qui réunit un jour tous les esclaves sur le pont principal, afin qu'ils voient le charpentier découper les têtes. Les cadavres jetés par-dessus bord, il annonça aux Noirs terrorisés que « s'ils étaient déterminés à revenir dans leur propre pays, ce serait sans leur tête » (page 442).

- Le capitaine Noble transportait à bord du *Brooks* une douzaine d'oiseaux originaires d'Afrique, afin de les revendre aux Antilles. Les oiseaux étant morts, le capitaine obligea un marin noir à les manger, un chaque jour, enchaîné en haut d'un mât. On le sait parce que le capitaine Noble se vantait de son imagination en matière de châtement, et parce que

des abolitionnistes comme Thomas Cooper estimaient qu'il fallait raconter en détail ce que subissaient les esclaves : « Tous les hommes condamnent la traite en général, écrivait-il en 1787 ; mais il nous faut exhiber des cas particuliers illustrant le caractère abject de ce commerce pour persuader ceux qui sont favorables à la cause de devenir actifs » (p. 483).

- En 1791, un marin du nom de John Cranston déclara devant le grand jury fédéral que le capitaine D'Wolf, à bord du *Polly*, avait jeté par-dessus bord une négresse encore vivante. Cette femme malade devait être supprimée, mais les marins refusant d'exécuter les ordres du capitaine, celui-ci attache la femme à une chaise, masque ses yeux et la bâillonne avant de la descendre dans les flots infestés de requins, grâce à un palan accroché à des sangles. Tout ce qu'a dit le capitaine, ajoute le témoin, « c'est qu'il est désolé d'avoir perdu une si bonne chaise » (pages 499-501).

- Les abolitionnistes se sont servis de l'image, en publiant des vues en coupe et des vues de dessus du *Brooks*, avec les corps entassés des esclaves qui ne disposaient pas d'un mètre carré par personne. L'image très précise et très technique, dans le style de l'*Encyclopédie*, a été reprise presque aussitôt aux États-Unis, où elle a beaucoup fait pour retourner l'opinion. D'après ces dessins, Mirabeau avait fait construire une maquette du navire, un modèle réduit de 90 cm, dont il se servit pour étayer un discours à l'Assemblée nationale contre le commerce des esclaves (page 478).

Tous ces faits parfaitement documentés ne concernent que la marine

anglaise, et ils ont tous eu lieu au XVIII^e siècle, pendant que l'Europe croyait vivre les Lumières, jusqu'à en être aveuglée.



Glose de la marge

L'histoire de l'esclavage n'est pas une marge de l'histoire au sens où cette question serait périphérique. Pourtant, elle peine à trouver la place qui lui revient dans les mémoires collectives comme dans l'enseignement. Est-ce parce qu'elle est transversale et transnationale ? Ou parce qu'on préfère la limiter à un rejet épidermique plutôt que de se pencher sur les questions profondes qui entachent notre humanité ? Car l'histoire de l'esclavage est avant tout une faille béante dans l'idée que l'homme d'aujourd'hui se fait de lui-même. Or qu'est-ce qu'écrire à la marge de la lecture d'un livre qui nourrit cette faille, qui la rend brûlante, obsédante ?

Repérer des passages du livre par des crochets, des étoiles ou des traits, est-ce répéter, dans la vanité de l'écriture, le mal commis par des hommes qui ne sont pas d'une autre espèce que l'humain que nous croyons être ? À moins que les traces dans la marge ne soient le signe de notre effroi face à l'idée que ce que nous lisons de la cruauté des hommes ne nous anéantit pas. Alors nous voulons être sûrs de retrouver les mots, de garder des stigmates, fussent-ils aussi légers que des traces sur le papier...

On remarquera que le parti-pris du livre à l'origine de la liste d'exemples

effarants que Macé nous livre est d'évoquer la Traite des Noirs à partir de son bord, le bateau dans lequel l'esclave est encore une marchandise en transit et pas encore un outil de travail. Qui monte À bord du négrier se penche sur la marge de profit du commerçant, dont la crainte est qu'elle diminue, à cause des hommes qui meurent, se révoltent... Ces pertes économiques achoppent à la question cruciale de l'humanité capable de préférer un quelconque profit au genre humain lui-même. Ainsi, presque au cœur des fragments qu'il transmet à notre mémoire oublieuse ou lacunaire, Macé évoque les calculs du capitaine Luke Collingwood. Tout le reste sera pour ce capitaine, et ceux dont il défend les intérêts, aléas, passe-temps, exemples, cruautés indifférentes. En dressant une liste, Macé installe son écriture dans une marge, qui mieux qu'aucune autre forme sans doute est susceptible de rendre justice à ce autour de quoi elle tourne et s'allonge. L'auteur des Filles de la mémoire¹² nous avait averti dans son premier volume de Pensées simples : la liste est une « écriture en marge, ce que confirme son étymologie, une racine germanique désignant la lisière, la bordure, la bande de parchemin ou de papier étroitement verticale sur laquelle on écrit des repères¹³. » Cette liste-ci, insoutenable, s'interrompt après le renvoi à la gravure bien connue de différents plans d'un bateau négrier. Pour donner un dernier élan à notre réflexion, la marge se referme ainsi sur l'idée que le bateau négrier est un modèle de rationalité, de précision technique. C'est que l'esclavage n'est pas l'envers des Lumières, mais une marge honteuse et qu'on aimerait pouvoir oublier. Glissement dans la marge, la mise en perspective historique de Macé met doublement en abyme cette marge :

non seulement en tant que bribes d'un ouvrage dont il nous invite à sentir le poids et la teneur, mais aussi en figurant la surface même du livre dont il a marqué les marges. Il en découle pour nous une réflexion sur la nécessité de ces dernières, dont l'exploration représente un garde-fou pour la pensée. Sans considération pour ses bords, ses à-côtés, toute pensée risque de se prendre pour un tout, un principe d'ensemble dont on aura beau jeu plus tard de dénoncer les dérives. L'expérience des Lumières, qui ont parfois ébloui la réalité qu'elles prétendaient éclairer, nous apprend que c'est en prenant soin d'explorer les marges que l'on risque le moins de se perdre. ■

Notes

1. Macé Gérard, *Les Balcons de Babel*, Paris, Gallimard, « Le Chemin », 1977.
2. Macé Gérard, *Le Dernier des Égyptiens* (1988), rééd. Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997.
3. Macé Gérard, *Promesse, tour et prestige*, Paris, Gallimard, 2009.
4. Gérard Macé, textes réunis par Marc Blanchet et Jean-Yves Masson, *Revue des Sciences humaines*, Villeneuve d'Ascq, Presses du Septentrion, 2010, p. 7.
5. *Ibid.*, p. 8
6. Macé Gérard, *L'Autre Hémisphère du temps*, Paris, Gallimard, « L'un et l'autre », 1995, p. 13.
7. Macé Gérard, *Pensées simples*, Paris, Gallimard, 2011.
8. Macé Gérard, *La Carte de l'empire, Pensées simples II*, Paris, Gallimard, 2014.
9. À paraître chez Gallimard.
10. Les numéros de pages ci-dessous renvoient au texte source : Rediker Marcus, *À bord du négrier : Une histoire atlantique de la traite*, trad. Aurélien Blanchard, Paris, Seuil, p. 32.
11. Rimbaud, « Le bateau ivre », *Poésies*, 1871.
12. Macé Gérard, *Filles de la mémoire*, Paris, Gallimard, 2007.
13. *Op. cit.*, p. 68.

AKA Serial Killer, ou l'impossible alias la marge comme envers de la représentation

> Hugo Paradis-Barrère

Introduction

AKA Serial Killer est un film réalisé en 1969 par Masao Adachi, Sasaki Mamoru, Matsuda Masao, Yamazaki Yu, Nonomura Masayuki, Iwabuchi Susumu, principalement attribué au premier. Masao Adachi est un réalisateur et théoricien japonais tout particulièrement actif dans les années 1960. Militant d'extrême-gauche, il s'écarte du cinéma pour s'engager dans la lutte armée aux côtés du FPLP¹ dans les années 1970 ; représentation et action directe sont de fait étroitement liées, de même qu'image et politique, pour ce cinéaste qui fut un compagnon de route et proche collaborateur de Kôji Wakamatsu². *AKA Serial Killer* est un des films sur la base desquels il développera sa théorie du paysage, la *Fukeiron*, véritable courant de pensée autant que démarche esthétique.

Le film, basé sur des faits réels, raconte l'histoire de Norio Nagayama, jeune homme issu du milieu rural et s'étant rendu coupable du meurtre de quatre personnes. Ce fait divers survenu fin 1968 marque les esprits ; Nagayama est considéré comme un cas extrême et exemplaire à la fois, et les journaux, de tous bords s'emparent de l'affaire, s'empressant d'en souligner la dimension politique. On évoque sa pauvreté, l'échec de son intégration en ville après avoir quitté son village. L'affaire reste ancrée dans l'esprit des Japonais, Nagayama étant ensuite devenu une célébrité en tant qu'écrivain autodidacte depuis sa prison. Des militants, intellectuels et cinéastes se saisissent

du sujet, et se réfèrent à lui ; ils le racontent, en font une *fiction*³. Lorsque Masao Adachi et ses camarades s'emparent du sujet avec *AKA Serial Killer*, il s'agit d'abord d'un geste de refus d'une telle représentation qui prétend se substituer à Nagayama, à son vécu intime et inaccessible.

Le film de Masao Adachi, qui prend la forme d'un documentaire, s'attache ainsi non pas à proposer une interprétation du crime, mais bien plus à retracer l'itinéraire du jeune homme. C'est aussi le moyen d'interroger son acte, tout en mettant au jour la violence dont il est le miroir, celle de l'État et de la société. Le choix du documentaire, chez un cinéaste dont la filmographie est dominée par la fiction n'est pas anodin, et s'explique par le contexte politique et médiatique du Japon des années 1960-1970.

Le rapport au cinéma d'actualités

À l'époque, les affrontements font rage entre la police et les étudiants d'extrême-gauche qui, très politisés, s'engagent notamment contre la reconduction du Traité de coopération et de sécurité mutuelle avec les États-Unis, se répartissant en différentes factions – plus ou moins violentes – collaborant dans le cadre du Comité de lutte inter-campus de l'Université Nihon (le *Zenkyoto*). Les actualités filmées, qu'elles soient le fait des chaînes liées au gouvernement ou des étudiants à des fins de promotion de la lutte, sont principalement concentrées sur les

manifestations spectaculaires du conflit : manifestations, barricades, barrages de police, jets de pierre, fumée...

Filmer des paysages vides comme le fait Adachi est alors le moyen de répondre au traitement médiatique prédominant, en déplaçant la lutte sur le terrain de la banalité du quotidien et du non-événement. « Ces paysages peuvent se lire comme un contre-point rhétorique au flux standardisé des images télévisuelles⁴ », pour reprendre l'analyse de Yuriko Furuhashi. L'après-guerre a de fait posé la question de la représentation du Japon à travers sa production cinématographique. De manière générale, on peut questionner le cinéma d'avant-garde comme alternative au système de représentation dominant, exporté en Occident et qui correspond à la volonté d'auto-représentation d'un Japon ouvert sur le libéralisme du siècle. Il existe ainsi une version officielle agréée par les autorités d'un cinéma que viendront contester les cinéastes d'avant-garde. Isolde Standish défend ce point de vue dans son ouvrage *Politics, Porn and Protest : Japanese Avant-Garde Cinema in the 1960s and 1970s* :

J'estime que l'avant-garde japonaise a constitué une réponse spécifique à une "crise de la vérité" ayant émergé au réveil de la Seconde Guerre mondiale, et, peut-être de manière plus significative, à la trahison subséquente des promesses de réformes "démocratiques" d'après les exigences de la politique étrangère américaine durant la Guerre froide⁵.

Cette question de représentation par l'image ou le texte est inséparable d'un phénomène d'appropriation, en tant que donner à voir une personne, la « dire », implique un jeu de connaissances directement lié à la maîtrise de l'objet. Comme l'a théorisé Foucault dans son ouvrage *Surveiller et punir*⁶, le pouvoir ne fonctionne pas seulement par la domination mais également par l'appropriation :

Notre société n'est pas celle du spectacle, mais de la surveillance ; sous la surface des images, on investit les corps en profondeur ; derrière la grande abstraction de l'échange, se poursuit le dressage minutieux et concret des forces utiles ; les circuits de la communication sont les supports d'un cumul et d'une centralisation du savoir ; le jeu des signes définit les ancrages du pouvoir⁷.

C'est ce phénomène que questionne la théorie du paysage, par un procédé inverse. Au lieu de montrer en quoi des enjeux économiques et politiques président à l'aménagement de la surface du monde, Masao Adachi et les tenants de cette théorie s'en prennent directement à l'image formée de la société pour en souligner le négatif : ce qui se trouve à la marge, rejeté hors champ, n'a pas droit de parole ni même d'existence dans l'ordre réglé des choses.

Fukeiron

Parce que le pouvoir étatique, dont la conception d'Adachi est proche de celle de Foucault⁸, s'incarne dans les lieux anodins du quotidien (une gare, des rues, des panneaux), là est peut-être le moyen de contrer la représentation étatique, en attaquant les images qui la fondent dans leur simplicité quotidienne. C'est aussi, en s'attachant aux paysages les plus banals, ceux qui sont éloignés des symboles et appareils explicites du pouvoir,

interroger ces lieux censés abriter la totalité du monde social, quand en réalité certains se trouvent irrémédiablement relégués aux marges. C'est notamment le cas du « serial killer », dont la question est celle de savoir s'il a pu ou non habiter ce paysage ; et si cette impossibilité n'aurait pas conditionné son crime, ultime expression d'une intégration ratée.

La *Fukeiron* se base ainsi sur l'idée que tout paysage⁹ est une énonciation de rapports de force ; le paysage est une organisation, qui répond à des impératifs logistiques, économiques, politiques... C'est avant tout un ensemble régulé et façonné par des enjeux de société. Il traduit des rapports de classe, et personne n'y échappe (Masao Adachi se demande d'ailleurs, dans son livre *Le bus de la révolution passera bientôt près de chez toi*¹⁰ quel paysage ses camarades et lui-même peuvent bien représenter pour les paysans à qui ils montrent leurs films d'avant-garde, sans en être toujours compris). Selon Yuriko Furuhata :

Dans le discours de la *Fukeiron*, le paysage entretient une relation antithétique avec les images dramatiques et spectaculaires de la violence et de la lutte des militants qui ont dominé les médias de masse ainsi que l'imagination politique des étudiants activistes. Le paysage devient un centre privilégié d'analyse et de critique des représentations médiatiques de la violence pour les critiques autant que pour les réalisateurs¹¹.

De ce point de vue, le paysage ne saurait intégrer l'image du crime, du relégué, de l'anti-social : le paysage, celui que filme Adachi et qui prédomine largement au Japon à l'époque, est celui d'un territoire réglé, régulé, rationalisé. Comment alors y intégrer l'image du chaos, qui par essence se déploie contre les fondements de l'État, et même du pacte social ? Pensons au *Contrat*

social de Rousseau : « Tout malfaitteur, attaquant le droit social, devient, par ses forfaits, rebelle et traître à la patrie [...] alors la conservation de l'État est incompatible avec la sienne¹² ». Ici le châtement (réclusion en prison avant l'exécution) relève d'abord directement de la représentation visuelle : on est soustrait au regard de la société, derrière des murs hauts et épais en une zone reculée, puis exécuté. On ne reviendra pas hanter ces rues. Or, si le film s'appelle *AKA Serial Killer* (voir titre japonais¹³), c'est que c'est bien cette figure invisible, ce tueur désincarné par son geste, dont il s'agit de ressusciter l'image. À cet effet, le film se fonde sur un dispositif narratif très particulier, que l'on retrouvera dans d'autres films emblématiques de la théorie de la *Fukeiron*. *Paysages de 17 ans*, de Koji Wakamatsu, met en scène l'errance à vélo d'un criminel, à la recherche de l'image du crime que le film suscite peu à peu à travers des paysages enneigés. *FPLP, déclaration de guerre mondiale*, réalisé par Koji Wakamatsu et Masao Adachi, confronte au discours marxiste révolutionnaire la simplicité de la vie quotidienne des guérilleros ainsi que les paysages désertiques dans lesquels s'inscrit leur lutte. *AKA Serial Killer* est également l'occasion de confronter textes et paroles aux images concrètes du monde.

Une double énonciation

Le film distingue dès le début plusieurs régimes de narration. Le premier mode narratif, qui ouvre le film, est l'écriture, cartons d'introduction détaillant le fait divers sans dévoiler l'identité du jeune homme, en disant simplement de lui qu'il sera ensuite connu comme le « serial killer ». À ces cartons succèdent immédiatement des images, qui tranchent avec la nature informative du plan précédent : dans une rue défile une lente procession,



il s'agit d'un festival quelconque, comme il y en a tant au Japon. Les hommes sont habillés en costumes traditionnels, ils portent des objets rituels, des bannières flottent au vent ; énonciation visuelle de la société traditionnelle, du rite qui assigne à chacun une place et à chaque chose un ordre. Puis nous voyons comme une maison de campagne aux airs de hangar abandonné, et la voix off du narrateur fait son apparition, énonçant les premiers détails de la vie du serial killer : une enfance à la campagne, un milieu difficile... Des trains passent à l'arrière-plan, dans les deux sens, derrière la maison ; la fumée d'une locomotive envahit le haut de l'image. La société organisée à l'extrême semble affirmer son omniprésence dans ces voies de communication (ici le chemin de fer), et tous ces flux qui, symboles d'une vie économique, politique et sociale, innervent un tissu urbain rationalisé. La voix off s'est arrêtée, elle nous laisse contempler cette maison en plans fixes successifs, tous pris dans le même axe et la même échelle de cadre ; la coupure permet simplement de faire passer les trains dans un sens puis dans l'autre, ce qui

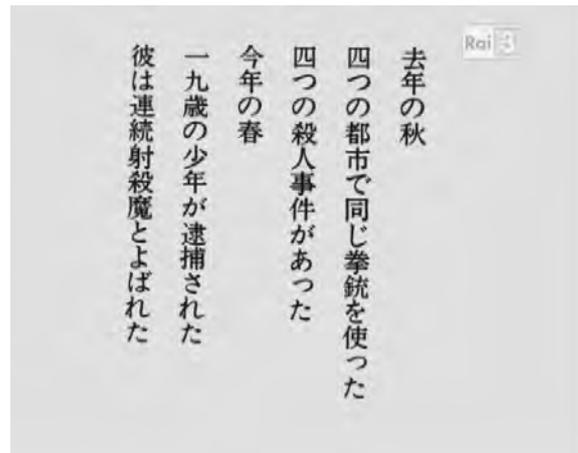
contribue à aplatir cette maison dont la trouée (un garage ouvert des deux côtés, qui fait voir le corps métallique des trains) semble dire l'impossibilité d'habiter le lieu.

Ce bâtiment, point de départ supposé de la vie du tueur, devrait constituer l'origine, sinon visuelle, du moins narrative de la vie du tueur : en quoi a-t-elle été le point de départ d'un itinéraire meurtrier ? Peut-on y trouver les signes d'une violence en germe, une causalité sociale, psychologique ? Pourtant, rien ne confirme ce que la voix off énonce, aucun intertitre ou texte en italique, comme c'est souvent le cas dans les documentaires, ne vient poser, comme une donnée scientifique, l'adéquation de l'image au sens qu'on lui subodore. Cette maison-hangar frappe d'abord par sa platitude et par son ouverture interne qui réduit la profondeur entre arrière-plan et premier plan, tandis que ces trains défilant derrière elle en font un îlot égaré sur la trame plus dense du réseau de communication. Jamais le nom du serial killer n'est prononcé, il n'est désigné que par des « il » (en japonais : « 彼 » (kare)).

La voix off reprend plus tard sur un paysage urbain, énonçant la composition de la famille, sans citer de nom encore : sœurs, père, mère... La caméra effectue un panoramique circulaire, comme une vue à 360° d'un carrefour du quartier. Rien ne nous dit qu'il s'agit spécifiquement d'une rue où le tueur passait souvent, le lieu n'est pas remarquable ; c'est un paysage anonyme, une potentialité ; il a pu prendre cette rue comme il en aurait pris d'autres dans sa route vers le crime qui a absorbé jusqu'à son nom, mais on ne le saura jamais. La voix off distille ainsi des informations purement factuelles, auxquelles succèdent de longs plans accompagnés d'instruments graves, détaillant un tissu urbain quelconque. Puis ce sont des docks, des chariots et leurs chevaux, puis des trains à nouveau. Fumée de locomotive, écume dans le sillage d'un navire... La caméra, panotant sur elle-même lorsqu'elle filme des décors immobiles, effectuant des travellings latéraux pour dérouler longuement un paysage, ou fixe sur un navire dont elle suit la trajectoire, dresse ainsi une cartographie dynamique des axes de communication, et c'est une certaine vitalité du Japon contemporain plus que la route d'un individu (que seule la voix off, de plus en plus rare - vingt secondes de voix off pour quatre minutes d'images -, vient rappeler à notre esprit) qui se fait jour.

Texte et images construits l'un contre l'autre

Le texte est ainsi dans un rapport antagoniste avec les images : le premier narre un fait précis, sur le fond opaque des intertitres, les images font elles voir une quintessence de l'ordre social, sans assigner de repères chronologiques ou spatiaux. Sur ces images, un accompagnement musical suit son propre rythme ; une manière de rabattre les images sur leur propre nature, en leur déniaient le droit de faire



monde (le son tire le spectateur vers autre chose), et d'en faire des cartes postales également, comme représentations stéréotypées et figées du Japon que le pouvoir entend présenter (c'est l'époque où l'on promeut Ozu en festivals, et où l'on se scandalise de voir des cinéastes comme Wakamatsu accueillis à l'étranger). Le texte est présent dans ces images de fête également ; sur les bannières, sur les murs, mais filmé de trop près, il déborde du cadre. Le texte est passé du carton au réel de la rue, mais il s'y trouve débordé, impossible à appréhender comme un tout ; il ne vaut plus comme énoncé informatif mais comme touche symbolique, signe discret d'un pouvoir implicite et latent. De même pour la voix off : de quasiment fondamentale au début (elle introduit le contexte du film), elle se fait de plus en plus accessoire, anecdotique, pour finalement s'effacer au profit de plages de dix minutes sans voix.

Ainsi, ce que met en place la succession de paysages visuels, qui débordent largement les faits (itinéraire d'un invisible meurtrier), c'est d'abord une cartographie des flux et du pouvoir de régulation du territoire. Le film laisse de plus en plus la place aux lieux et agents du pouvoir au fur et à mesure de son déroulement. Le jeune homme est passé par les tribunaux, s'est approché de l'armée... Images de soldats, de bâtiments officiels, de cérémonies

militaires... Soldats puis marins, écoliers enfin... S'opère ainsi une continuité par l'uniforme (au sens de la forme figée, institutionnalisée, que le tueur a échoué à intégrer). C'est une véritable cartographie des institutions - scolaire, militaire - qui fait écho à la cartographie géographique totalisante du Japon, rues étroites ou montagnes lointaines se profilant à l'horizon.

En même temps, le film cartographie les routes du devenir social. La voix nous parle de l'année où le jeune homme s'en est allé à la recherche d'emplois, travaillant chez un marchand de fruits avant de partir sur un bateau à Yokohama. À ce moment, la caméra filme un mur rempli d'annonces, peut-être des offres d'emploi, qui sont comme des panneaux indiquant une direction. C'est dans le hall d'une gare que l'on raconte ses premiers délits. Un port plongé dans une brume matinale rosissante, des corps oisifs dans un parc, des pièces vides, comme inusitées, qui posent la question de leur être... Il y a surtout une cartographie de l'agencement des choses, et du rythme des corps dans le film, avec parfois, tangentiellement, l'indice d'une rupture qui n'advient finalement jamais. Rompre, ce serait peut-être déjà rentrer dans la narration médiatique du monde, celle qui domine dans les discours officiels et contre laquelle se bat le cinéaste.

En marge de l'image

Le film finit par un dernier carton explicatif, qui raccorde avec l'argument explicite du film, la vie du serial killer, mais nous n'aurons ni vu ni relié Nagayama aux images défilant devant nos yeux.

Comme si tout était dans l'image, des fleurs au soleil en passant par les humains qui les cultivent, et dans les textes qui du carton à l'inscription murale ou dans les journaux disent le monde vu et le monde écrit, mais toujours manque ce serial killer qui donne son titre au film et que la voix off convoque sans jamais donner à voir. Les plans se succèdent comme un ensemble de coordonnées géographiques et temporelles dont on voudrait voir se former l'être auquel elles renvoient ; mais celui-ci se situe à la marge de la morale et du dicible, c'est un pan inaccessible bien que coprésent à notre monde. Impossible de toucher à la réalité du crime autrement que par un passage à l'acte irréversible qui nous projette de l'autre côté de la représentation ; pensons au phénomène d'étrangéisation qui saisit généralement les proches d'un criminel, au moins dans le discours médiatique relatant leur témoignage. On saisit un joggeur en un long panoramique, sur fond d'un angoissant free jazz, qui nous laisse penser un court

instant que va surgir l'image possible du meurtre, d'un jaillissement pulsionnel. Pourtant le joggeur ne dévie pas de sa route, il reste une silhouette docilement soumise aux trajectoires que dessine l'agencement urbain. L'image échappe à l'idée naissante du meurtre, ce qui un instant semblait survenir se trouve rabattu sur un état potentiel mais sans expression visible.

Les deux énonciations parallèles formant la trame audio-visuelle du film valent donc chacune par leur nature lacunaire, qui ne raccorde que partiellement et insuffisamment avec le sujet, insaisissable. Il s'agit d'un corps mouvant, évoluant que l'on décrit. Dans les panoramiques qui détaillent une rue, dans les plans qui fixent une procession folklorique, l'attente est là, portée par la voix off, qui creuse l'image en son centre et en ses bords, comme si l'on cherchait à faire advenir l'image du jeune homme, dans le hors champ du cadre ou de l'image, un corps derrière d'autres corps. Il s'agit bien là d'un travail de matérialisation d'une absence. Les mots disent ce qu'on ne voit pas, ce qu'on voit n'est pas dit ; la contradiction appelle une autre forme, loin des uniformes qui défilent sous nos yeux, lors de la séquence des écoliers à vélo par exemple.

Un plan rapproché nous montre les genoux pédalant, se succédant à un

même rythme, qui est aussi celui d'une organisation commune des choses. S'inscrivant contre cette organisation du visible, le hors champ semble le seul lieu susceptible d'accueillir la contradiction du film, entre deux énonciations qui échouent à se rejoindre. Accusé de meurtre, le jeune homme ne saurait intégrer l'image de cette société qui se déroule devant la caméra, d'un mouvement régulier comme celui qu'impriment les enfants à leur vélo. Il est celui qui a commis le meurtre, peut-être de la forme. Il est celui qui s'inscrit contre l'uniforme.

Bien qu'évoquant nombre de rencontres et de lieux de séjour du jeune homme, le film ne cherche jamais de témoin, de même qu'il n'a pas recours aux images d'archives (journaux, photos). Le présent seul est là, en réponse à la narration en off. Nous ne comprendrons pas le crime, ne voulons pas le comprendre, en fait. Nous ne faisons que reparcourir, revoir, ou voir après lui qui a vu. Ce n'est pas tant que nous pourrions tous nous tenir dans l'espace vide précédant le AKA, c'est que ce AKA n'évoque rien. Il se dissout dans la multitude des images, dans les lieux vécus par le corps.

Le troisième paysage

Impuissant à convoquer la marge où est reléguée l'image possible du jeune

homme, le AKA ne fait que tirer cette dernière vers un déterminé : le tueur en série, socio-juridiquement marqué. Mais cette détermination se dilue un peu plus à chaque plan du film. Il ne reste vite plus rien de l'acte que les premiers plans, sous la forme de cartons, inscrivait dans notre imaginaire. Le paysage du quotidien serait-il autre si venait s'y superposer l'image du jeune homme ? Cette question semble faussement hanter le film. Le jeune homme n'a plus sa place dans ces images, mais ce sont peut-être ces images mêmes qu'il a parcourues, avant le crime, avant le passage, avant de devenir AKA. Nous parcourons de semblables images, anonymes et banales, sensibles à la non-présence de lui qui a été.

La carte ouvre vers un territoire de référence qui se présente devant les yeux du spectateur comme une totalité, comme une entité sui generis, alors que le même spectateur n'a accès par ailleurs, dans l'expérience perceptive, qu'à des parties ou des aspects fragmentaires de ce même territoire¹⁴.

On peut y lier la question du hors champ visuel, qui ici ne renvoie pas à un défaut de vision dû à la nature limitée de l'objectif de la caméra. Adachi travaille des cadres suffisamment dynamiques pour que tout semble communiquer, comme s'il avait pu capter la totalité de la surface visible



du Japon. Les images ne sont pas étrangères les unes aux autres mais forment une même cartographie de flux humains, économiques et politiques (les uniformes et personnes liées à des institutions établies). Ici le paysage est plat et la caméra, qui filme en panoramique ou reste fixe, ne pénètre jamais plus avant dans la prise de vue, sauf rares exceptions où le caméraman fait sentir sa présence, son souffle et ses saccades perturbant le cadrage. Cette planéité fait écho aux souvenirs d'Adachi qui raconte avoir trouvé dans ces paysages une beauté de carte postale, et que ce lissé, magnifique et sans profondeur réelle, lui communiquait un sentiment d'étouffement. Nous pensons alors aux mots de Valéry, « ce qu'il y a de plus profond dans l'homme, c'est la peau¹⁵ », à la dimension terrible du paysage qui peut avoir absorbé à jamais l'image de la chair, de l'individu d'un temps donné, n'acceptant d'humains que ceux qui traversent fugitivement le cadre, plus comme une caution sociale (des figurants au sens premier, qui attestent plus d'une vie urbaine que de leur propre vie), mais interdisant l'arrêt, le questionnement sur ce corps déviant qui a perturbé ses lignes claires.

Il apparaît bien vite qu'il sera impossible de rendre à ce corps son image : nulle photographie, nulle image d'archive pour en reconstituer la matière. Bien au contraire, l'immensité du corps-présent, du corps-totalité : le Japon, urbain, maritime, son trafic incessant, ses rues paisibles et ordonnées. La caution géographique ou biographique ne tient pas non plus ; le spectateur se perd rapidement dans le dédale des plans anonymes enchaînant rues et quartiers, le fil est rapidement rompu avec la narration factuelle. Si paysage il y a, ce n'est déjà plus un paysage de l'image (ça ne l'a jamais été, car c'est bien l'absence de possibilité d'éta-

blir sa propre image en ce monde qui a conduit le jeune homme au meurtre), et ce que nous dit le film des actualités, c'est qu'elles ne captent jamais l'essence du monde, mais uniquement son débordement, l'écume visible à la surface des choses, car l'Histoire n'avance, pour les individus, que dans le silence banal et quotidien d'une ruelle vide, image chaque jour recommandée. Quant à la narration factuelle du crime, qui égrène les étapes de la vie du tueur, elle relève également d'un traitement similaire à celui des actualités : il s'agit d'une énonciation de pouvoir, et c'est aussi ce que rejette le cinéaste (son travail, similaire, sur *FPLP – Déclaration de guerre mondiale* n'aura d'ailleurs pas toujours été compris des combattants pro-Palestine que filmait Adachi). C'est pourquoi nous devons parler de troisième paysage, celui qui relève avant tout de la quête d'un être non matérialisable, sinon en négatif : c'est la propre impossibilité du paysage audiovisuel qui convoque une vérité dont seule la marge serait détentrice, en tant qu'elle échappe à la nécessité de la représentation par l'image qui contraint et narre le corps, contre lui, toujours (ce que reprend ce questionnement vu plus haut d'Adachi sur sa propre image).

Mais surtout, plus précisément, la carte est le lieu de la figuration du territoire comme monde de référence. La carte, comme modèle cognitif et espace de travail, devrait alors être envisagée moins comme un objet que comme un moment dans une dynamique de savoir, une dynamique de figurations et de refigurations du territoire¹⁶.

Alors que le film cartographie un Japon de flux rationnels, les images de paysages d'Adachi qui en forment la trame ne servent qu'à prouver le caractère irrémédiable d'une disparition, et à questionner les marges du monde. Le premier paysage, visuel, est celui

de l'urbain, des citoyens pris dans le rythme du quotidien. Le deuxième paysage est relégué au domaine de la parole, écrite et textuelle, des faits énumérés dans un ordre chronologique dépourvu d'images concrètes. Il constitue l'enjeu premier du film : il est un paysage mental sans image concrète, fonctionnant par évocations, indices qui tentent de contaminer le premier paysage par la négation, par la manière, systématique, de n'être pas là, de manquer. C'est une énumération factuelle, une cartographie d'événements reliés par la personne de Nagayama. Le troisième paysage, paysage idéal et idéal d'Adachi, qui révélerait le monde à nu dans toute sa violence derrière l'image ordonnée de la société, est un paysage de friction, d'intervalle dans les modes de représentation. Il s'agit d'une quête infinie, d'un désir d'émergence de l'invisible plus que d'une démonstration intellectuelle, et c'est là ce que tente de faire émerger la confrontation entre représentation verbale et images du monde.

Il nous faut ainsi distinguer hors champ et marge, dans le rapport très ténu entre cette narration de faits précis et ces images piochées dans l'océan urbain des possibles. Quelque chose de l'ordre de la tangente ; parce que la marge n'est pas liée au hors champ, pas directement. Le hors champ est une continuité du visible immédiat ; et la cartographie des réseaux de flux constituée par le film sollicite constamment ce hors champ par le jeu des entrées et sorties (les trains décrits plus haut), le rendant palpable. Nous observons ainsi que ce hors champ ne recèle en rien le crime et l'image de celui qui l'a commis. La figure que l'on cherche, le serial killer, n'est pas dans le hors champ mais dans la marge des discours et des représentations possibles, il est dans la friction entre deux trajectoires tangentes, représentation orale et captation visu-

elle. C'est une image non visuelle que l'on tente de susciter par ce double travail de remémoration-narration.

Limites de l'image : la marge comme autre radical de la représentation

La marge est ainsi un lieu du possible à plusieurs titres. Son absence informe l'image, elle est une matrice potentielle de ce qui finit par s'étendre dans le cadre ; elle est aussi le lieu du non-dit, de ce qui n'advient pas ; elle est enfin ce qui est entré dans le domaine de l'indicible, que cet indicible le soit du point de vue moral ou social, dès lors il échappe à la possibilité de la représentation. Sur les images du présent, d'autres corps, d'autres personnes reproduisent les gestes possibles du jeune homme. La marche, la course, les gestes du travail... La fuite aussi, la caméra fonçant, tremblante et brinquebalante, sur un chemin de forêt. Comme pour dire, un instant la porosité entre celui qui filme et le monde filmé, indice de l'insuffisance des deux mondes.

Le corps marginal est en fuite, et c'est ce qui l'exclut de l'image (et donc de la société), peut-être avant même le crime. La caméra nous montre l'actuel de ces états possibles : vendeur, mécanicien, soldat des forces d'autodéfense, marin. De même que les annonces, plaques d'immatriculation ou noms divers qui parsèment les images, ce sont autant de chemins, d'états, de déterminations possibles qui sont les couches du social auquel échappe incessamment ce jeune homme, dont l'odyssée est de plus en plus insaisissable. Traversant les lieux du Japon, nombre de villes, passant par nombre d'états du travail, il semble un être en fuite de ce qui fait le social même, comme s'il relevait d'un informe incompatible avec les lignes rigides et bien déterminées de

l'architecture urbaine. Le film, malgré lui, est devenu un panorama totalisant du Japon contemporain, et c'est alors irrémédiable que semble l'absence du jeune homme. Si troisième paysage il y a, aucun panoramique ne nous le dévoilera, aucun changement de plan ne nous y fera parvenir. Ce jeune homme absent, ce corps invisible, est comme un contrepoint idéal à cette société là, inscrite à l'image. Ce que la voix évoque, c'est toujours un *autre* de ce plan là, c'est toujours un refus, une fuite vers un ailleurs. Un ailleurs visuellement suggéré quand, à l'occasion d'un passage dans un temple, la caméra s'emballa soudain, répétant une dizaine de fois un violent zoom avant sur le sol, avant de s'arrêter brusquement sur les aspérités rocheuses du sol, une seconde avant de changer de plan. Comme si la marge, avant même la friction entre son et images, questionnait le geste même de celui qui filme, la fine pellicule poreuse entre monde réel et monde filmé. ■

Notes

1. Front populaire de libération de la Palestine.
2. Kôji Wakamatsu (1936-2012) est un réalisateur japonais particulièrement actif dans les années soixante et soixante-dix, connu pour ses films érotiques (*pinku eiga*) fortement politiques. Il a consacré nombre de ses films à l'extrême gauche japonaise.
3. Citons par exemple le film *Live today, Die tomorrow!* de Kaneto Shindo, réalisé en 1970.
4. « These landscapes can be read as forming a rhetorical counterpoint to the commodified flow of televisual images », Furuhashi Yuriko, *Cinema of Actuality: Japanese Avant-Garde Filmmaking in the Season of Image Politics*, Dunham, Duke University Press Books, « Asia-Pacific : Culture, Politics, and Society », 2013, p. 170. Nous traduisons.
5. « It is my contention that the Japanese avant-garde was a specific response to both a "crisis of truth" that emerged in the wake of World War II, and, perhaps more significantly, the subsequent betrayal of the promises of "democratic" reforms under the exigencies of American Cold War foreign policy. » Standish Isolde, *Politics, Porn and Protest: Japanese Avant-Garde Cinema in the 1960s and 1970s*, Londres, Bloomsbury

Academic, 2011, p. 11. Nous traduisons.

6. Foucault Michel, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 2004.

7. *Ibid.*, p. 212.

8. Également du fait que le paysage reprend cette relation entre pouvoir et savoir, développée par Michel Foucault notamment dans *Naissance de la clinique* ainsi que dans *Surveiller et punir*.

9. Nous pourrions également solliciter la définition, ouverte, que propose Alain Corbin, selon laquelle « le paysage est une lecture », qui implique le même travail d'intellectualisation et de mise en signification d'un ensemble visuel. Cette lecture relève cependant d'une vision de spectateur passif, tandis que la théorie de la *Fukeiron* considère avant tout la dimension politique qui accompagne l'aménagement du paysage, pour mieux le déconstruire. Pour plus de détails concernant la définition d'Alain Corbin, se référer à son ouvrage, *L'Homme dans le paysage*, Paris, Éditions Textuel, 2001, p. 20.

10. Adachi Masao, *Le bus de la révolution passera bientôt près de chez toi*, Aix-en-Provence, Rouge profond, « Raccords », 2012

11. « In the discourse of fukeiron, the landscape occupies an antithetical relation to the dramatic, spectacular images of violence and militant struggle that dominated mass media as well as the political imagination of student activists. The landscape becomes a privileged locus of analysis and critique of media representations of violence for critic as well as filmmakers ». Furuhashi Yuriko, *op. cit.*, p. 117. Nous traduisons.

12. Rousseau Jean-Jacques, *Du contrat social*, Paris, Flammarion, 2011.

13. Le titre japonais du film, « Ryakushô renzoku shasatsuma », (略称連続射殺魔), reprend la même idée mais le AKA y est remplacé par « abrégé en ». On peut littéralement traduire le titre japonais par « Abrégé en : tueur en série », ce qui indique la même opération d'écrasement de l'individu sous une figure criminelle générale.

14. Besse Jean-Marc, « Cartographie et pensée visuelle : réflexions sur la schématisation graphique », exposé présenté lors de la Journée d'étude « La carte, outil de l'expertise aux XVIII^e et XIX^e siècles », HAL Archives-ouvertes, [En ligne], [Page consultée le 15/01/2016]. HAL Archives-ouvertes, 2006. Disponibilité et accès <https://hal.archives-ouvertes.fr/halshs-00256710/document>, p. 12.

15. Valéry Paul, *L'idée fixe*, Paris, Gallimard, « NRF », 1934, p. 63.

16. Besse Jean-Marc, *op. cit.*, p. 18.

Incursion dans l'œuvre d'Ascanio Celestini

lever de rideau sur les espaces marginaux

> Magali Alphan

« Tout le monde vit dans l'histoire même ceux qui en habitent la périphérie¹ »

Ascanio Celestini est un auteur-acteur rattaché à la seconde génération du *teatro di narrazione*. Ce phénomène théâtral, né à la fin du xx^e siècle, se situe déjà lui-même à la marge (même s'il s'est institutionnalisé et est désormais reconnu par le public, les médias et le monde du théâtre, à en croire la multiplication des spectacles qui suivent ce modèle). En effet, il se distingue de la norme dramatique car les spectacles qui le composent sont fondés sur la narration. L'acteur raconte plus qu'il ne montre et cela généralement dans une économie de moyens, parfois seulement avec une chaise et quelques lumières. Par ailleurs, ces artistes ont pour habitude de jouer hors du circuit officiel, dans des lieux non-théâtraux. Aussi, ils s'aventurent régulièrement dans le plurilinguisme, mêlant dans leurs spectacles l'italien littéraire/administratif et le dialecte (italien de la rue et du peuple) par des effets d'oralités et l'usage d'un vocabulaire spécifique. On pourrait aussi citer, comme autre preuve de leur posture périphérique, le rapport particulier qui unit le texte et sa représentation (ce dernier étant publié souvent après coup et sans en être l'exacte retranscription), mais surtout, les artistes du théâtre de narration, animés par une nécessité de dire leur monde, se penchent souvent sur des évé-

nements qui ont marqué l'histoire de leur pays, ils amènent à questionner la société contemporaine, adoptant une perspective qui remet en cause les certitudes officielles, ce qui vaut à leurs pièces la deuxième étiquette de *teatro civile*.

Mais Celestini fait un pas de plus dans la marge. Après avoir réalisé des spectacles marqués par la tradition orale, il y a ensuite associé l'Histoire, pour se lancer finalement dans une troisième phase de création consacrée au directement contemporain². Depuis *Fabbrica* en 2000, il construit ses spectacles autour de ce que Erving Goffman appelait les institutions totales (ou totalitaires) : l'usine dans *Fabbrica*, l'asile dans *Pecora nera (La Brebis galeuse)*, un centre d'appel pour *Lotta di classe (Lutte des classes)* et la prison dans *Pro Patria*. L'usine ou la prison, par exemple, font partie d'un corps social, d'une ville ; néanmoins ces lieux ne sont fréquentés que par l'ouvrier ou le prisonnier, qui, une fois qu'il s'y trouve, se voit déconnecté de l'extérieur et dans l'obligation de suivre des règles propres à cet espace. Ainsi, bien qu'inscrits dans la société, le centre, ces mondes en constituent des périphéries en tant qu'ils sont autonomes et restent inconnus du plus grand nombre.

Par l'étude des textes et des représentations de ces quatre œuvres nous tenterons de repérer ce qui fait la spécificité de la situation des personnages

et, parce que ces créations découlent d'un travail de terrain, de définir à la fois la valeur de la parole des témoins interrogés et le statut de l'auteur dans cette expérience. Comment parler des marges et pourquoi en parler ? Pour répondre à ces questions nous analyserons la façon dont l'artiste passe du document (discours source issu du réel obtenu lors de l'enquête) à la fiction et les choix dramaturgiques qu'il met en place pour exprimer la particularité de ces milieux.

Une situation hors du commun

Erving Goffman définit l'institution totalitaire comme « un lieu de résidence et de travail où un grand nombre d'individus, placés dans la même situation, coupés du monde extérieur pour une période relativement longue, mènent ensemble une vie recluse dont les modalités sont explicitement et minutieusement réglées³. » Il s'agit donc d'établissements particulièrement « enveloppant[s]⁴ », ce qui se manifeste par « les barrières qu'[ils] dressent aux échanges sociaux avec l'extérieur, ainsi qu'aux entrées et aux sorties, et qui sont souvent concrétisées par des obstacles matériels : portes verrouillées, hauts murs, barbelés, falaises, étendues d'eau, forêts ou landes⁵. » Effectivement, dans chacune des pièces, du fait des barrières qui les séparent du monde, Celestini nous donne à entendre (et donc à voir car la parole convoque

l'imaginaire du spectateur) l'enfermement des personnages. Si l'ouvrier peut sortir de l'usine, une fois qu'il y est entré, il est coupé de l'extérieur : « Car la fenêtre du vestiaire de l'usine, c'est le dernier endroit précis de l'usine qui, du dedans de l'usine, te permet d'en voir le dehors⁶. » Dans *Pecora nera*, Nicola rend compte de toutes les portes qui le tiennent enfermé dans l'asile : « Pour sortir de l'institut il y a deux portes. [...] Avec une qui reste toujours fermée et l'institut est barricadé comme un coffre fort⁷. »

Cet isolement constitue ces institutions comme des marges : y pénétrer relève d'un rituel qui dissocie ce moment du déroulé du quotidien. La première entrée est donc un moment clef qui marque la transition entre la vie passée du reclus et sa vie à venir qui sera définie par la structure qu'il intègre. Dans le chapitre 5 de *Pro Patria*, le protagoniste (d'autant plus reclus qu'il est condamné à perpétuité) décrit précisément cette transition avec un laconisme à la fois drôle et tragique : « Tu entres dans le bureau d'immatriculation, tu enlèves ton slip et ils t'enfilent un doigt dans le cul. C'est à ce moment-là que tu deviens un détenu⁸. » Le personnage répète plusieurs fois ce groupe de mot, montrant ainsi l'importance du geste dans le rite de passage (que Goffman nomme la « cérémonie d'admission ») en ce qu'il constitue une perte de dignité, puis il poursuit la description : confiscation des objets dangereux, signature d'une déclaration qui signale qu'il ne se suicidera pas, récupération de savon et papier hygiénique. Quant au narrateur de *Fabbrica*, l'entrée à l'usine est directement présentée comme un épisode traumatique. La pièce prend la forme d'une lettre que le protagoniste adresse à sa mère à qui il a écrit tous les jours sauf un, et il commence en effet par lui dire :

Mais certaines choses, ou bien on les écrit tout de suite, ou bien il faut une vie entière pour trouver les mots pour les dire. Et là maintenant, je vous l'écris, cette lettre qui manque. Cinquante ans se sont écoulés et maintenant, je vous l'écris. [...] Nous sommes ce 16 mars. Qui est le premier jour où je suis rentré à l'usine⁹.

Celestini explicite ce phénomène dans sa note introductive :

Au moment où [l'ouvrier-narrateur] accède à l'usine, il entre dans un espace physique et mental séparé du reste de la ville. L'Usine est comme un état dans l'État dit Revelli en parlant de Fiat. Mais tous les ouvriers qu'il m'a été donné de voir ont dit la même chose de leur usine. Ils ont parlé de ville dans la ville, de prison, d'asile et même de camp de concentration¹⁰.

De plus, Goffman donne comme caractéristiques majeures des institutions totales que « tous les aspects de l'existence s'inscrivent dans le même cadre », « en promiscuité avec d'autres personnes soumises aux mêmes obligations » et que les activités suivent un programme strict¹¹. L'individu doit se conformer à une organisation préétablie de son quotidien. Le protagoniste de *Pro Patria* explique clairement la façon dont on perçoit la différence entre la prison et l'extérieur : « Tu commences à apprendre une langue étrangère, celle qui se parle en prison ou en taule¹². » Une fois cette distinction posée, il en fait la démonstration en utilisant de l'argot carcéral (notamment la déclinaison des termes signifiant pistolet « la baiaffa, il ferro, il pezzo »). L'on trouve à ce sujet une comparaison très parlante dans le journal de *Pecora nera* : l'institution est comme une bouteille d'eau colorée qui rendrait tout ce qui entre dedans de la même couleur¹³.

Ainsi, l'on observe une perte de la personnalité dans ces établissements, chaque individu n'étant plus qu'un membre d'une masse uniforme, un des maillons du centre d'appel ou un des fous de l'asile. Dans ce dernier établissement, l'effacement au profit de l'homogénéité est visible dans le fait que tous les patients sont déposés de leurs biens à leur arrivée et seront tous les jours habillés de la même façon et comme les autres. L'institution établit un processus de fragilisation, de désresponsabilisation et d'infantilisation des individus. Le Nicola de *Lotta di classe* attend la reconduction de son contrat de trois mois au centre d'appel comme s'il avait, selon ses termes, une bombe à retardement mise dans sa poche par le patron. Il vit dans l'incertitude de son avenir, totalement dessaisi de son destin, tandis que le Nicola dans l'asile suit un rituel mécanique au sein duquel il n'a aucune liberté : « Se réveiller, se laver, chier, pisser, s'habiller, manger, dormir. Chaque chose en son temps¹⁴. » Dans cette pièce les patients sont présentés comme des êtres non humains (« plantes » ou « ânes »), à l'image de pantins comme le démontre ce propos de Nicola : « Ce sont des gens dont on demande simplement à leur tête de bien vouloir rester sur les épaules pour y mettre un chapeau lorsqu'un membre de la famille vient leur rendre visite¹⁵. » Non seulement les salariés, internés, etc., ne participent pas aux prises de décisions de la structure dans laquelle ils évoluent mais en plus ils sont sans cesse sous surveillance : les internés sont toujours sous le regard des sœurs ou infirmiers et les ouvriers de *Fabbrica* sont suivis jusqu'aux toilettes lorsque l'industrie se fascise. Dans cette situation, les individus préfèrent obéir plutôt que de manifester leurs désirs : la dépendance à l'institution est motivée en grande partie par une servitude volontaire car, comme le



© Derrick Tyson

signale Gabriele Benelli, l'« inconscience de soi » est perçue comme « une méthode d'autoconservation et de survie¹⁶».

La fiction documentaire

Chacune des œuvres de notre corpus a débuté par une recherche documentaire (consultation des dossiers médicaux des patients de Santa Maria della pietà par exemple pour *Pecora nera*) et surtout un échange avec les témoins. Pour *Fabbrica*, le dramaturge a interrogé, durant deux ans, des ouvriers (mais aussi des mineurs et des paysans) pour saisir les enjeux de leur quotidien au travail, récoltant finalement environ 200 heures d'interviews. Ces témoi-

gnages servent de base aux spectacles, voire plutôt aux projets car Celestini les décline sous diverses formes : *Pecora nera* a ainsi donné lieu à un film, *Lotta di classe* à un album de chansons et un documentaire. Certains récits sont repris tels quels du fait de leur force évocatrice et de la justesse avec laquelle ils décrivent la vie dans l'institution ; d'autres sont revisités par Celestini qui n'en garde que la substance ; d'autres enfin sont mis de côté ou sont tellement dilués dans l'ensemble qu'ils ne sont plus repérables. L'artiste ne fait donc pas qu'agencer la parole de ceux qu'il a rencontrés, c'est la matière à partir de laquelle il construit un cadre. Il compare ce processus de création à celui des « géographes du passé » :

Je recueille les souvenirs de ceux qui ont connu l'asile un peu comme [eux]. Ces scientifiques demandaient aux marins de leur décrire une île, demandaient à un commerçant d'épices ou de tapis comment était une route vers l'Orient ou à travers l'Afrique. À partir de ce qu'ils avaient entendu, ils essayaient de dessiner des cartes géographiques. Les cartes qui en résultaient étaient souvent inexactes, mais elles étaient aussi emplies du regard de ceux qui avaient connu ces lieux en les parcourant¹⁷.

En somme, si son travail commence par une recherche documentaire, il prend ensuite la forme d'une fiction. D'ailleurs cet auteur ne s'inquiète pas de l'authenticité : anthropologue de formation, il cherche avant tout à savoir ce qu'une histoire raconte

de son interlocuteur et ce pourquoi il avait besoin de la dire, sachant que souvent les témoins eux-mêmes déforment les faits et établissent des digressions pour tenter d'expliquer leur vécu. Ce qui importe à Celestini ce n'est donc pas la vérité des éléments racontés mais la vérité qui s'immisce au sein de la fiction, ce que le récit révèle des témoins. Partant de données réelles il s'en détache par un détour via l'imaginaire, faisant preuve d'un « néo-réalisme magique¹⁸ ». En voici un exemple à travers les mots du Nicola de *Lotta di classe* sur son salaire :

Si tu parles avec moi pendant moins de vingt secondes, je ne gagne rien [...]. Si par contre on reste au téléphone une minute, cela entraîne à mon avantage un gain brut de trente centimes, soit, déduction faite des retenues prévues par la loi, environ vingt et un centimes. Si je parviens à faire durer l'appel jusqu'à deux minutes, je mets à la banque environ soixante centimes, soit à peine plus de quarante déduction faite des charges. Si le destin, la complexité du problème que tu me soumets [...] ou tous ces facteurs à la fois nous font rester en ligne pendant deux minutes et quarante secondes, j'engrange dans mon portefeuille un gain brut de quatre-vingt-cinq centimes. Mais dès lors que nous faisons durer la conversation trois minutes, ou aussi bien trois heures, trois jours ou trois mois sans jamais raccrocher, le gain brut pour moi sera... toujours de quatre-vingt-cinq centimes¹⁹.

Ce discours est renseigné, exact, néanmoins ce personnage parvient à traverser les murs (apparition d'une donnée fantastique au sein d'un univers quotidien) pour opérer sa lutte des classes. Dans le texte publié c'est Patrizia qui tient ce propos :

Je regagne mon poste de travail et sans m'asseoir j'éteins l'ordinateur. [...]

Et je passe à travers le mur.

Le premier, c'est la cloison en plastique entre mon poste et celui de devant. Et les assistants de salle, ceux qu'on appelle les corbeaux, les kapos, les chacals, me regardent comme dans les films où quelqu'un dit « je n'en crois pas mes yeux ». Et pourtant vous devez y croire, moi je passe à travers les murs. Parce que dès qu'on s'efforce de mettre de l'ordre, de rétablir une hiérarchie naturelle entre la vie et la mort, tout ce qui ne sert à rien disparaît aussitôt et les murs offrent moins de résistance que l'air. Je me dirige donc vers la sortie en traversant les portes antipanique sans pousser les barres rouges. Sans panique. Je passe à travers les murs de verre antiballes, ils ont beau être transparents, ce sont des murs quand même [...] ²⁰.

Le patient de l'asile (et le protagoniste de *Pro Partia*) ne peut vraiment s'évader que par la mort, le cimetière étant le seul élément qui ne se trouve pas dans l'asile (univers indépendant dans lequel on peut vivre sans manquer de rien, logé, nourri). Ici, dans *Lotta di classe*, c'est l'imagination qui constitue la seule vraie échappatoire – ce qui rappelle l'histoire dans *Pro Patria* du prisonnier africain qui réussit à aller jusqu'à la mer grâce à une potion le rendant indestructible pendant 1 minute 50.

La part d'imaginaire est assumée par Celestini et contribue à la compréhension des mondes décrits comme cela se voit aussi dans la note d'introduction de *Fabbrica* :

C'est là que commence l'invention du récit théâtral et précisément avec l'affirmation que seuls ceux qui « ont une malchance » peuvent travailler à l'usine. Évidemment, dans la réalité il se passe presque le contraire. Celui qui a eu un accident de travail, en général l'usine s'en sépare²¹.

La création de cette règle, qui établit un écart vis-à-vis du fonctionnement réel de l'usine, traduit donc la difficulté à dire la transformation vécue

par l'ouvrier suite à sa fréquentation de l'institution. Cette image corporelle des ouvriers, gardés car ils sont abîmés, permet de souligner « la transformation de l'identité d'une personne qui entre dans ce monde séparé²². »

Du silence à la parole

Ce que Celestini a constaté, durant la période d'interview de *Fabbrica*, c'est la difficulté que les témoins avaient à parler de leur travail car ils l'avaient intériorisé, inscrit dans leur corps sans le formuler avec des mots :

Au moment où l'on demande à un ouvrier de raconter son propre travail, il se sent déconcerté, parce que son travail il l'a toujours fait sans en parler beaucoup. Alors plus que te raconter son travail cet ouvrier commence à effectuer les mouvements que la mémoire de son corps connaît et reconnaît²³.

L'ouvrier a appris en regardant et reproduisant et il contribue à sa perte puisqu'en ne racontant pas ce qu'il fait à l'usine une fois à l'extérieur il nie son temps de travail, efface sa vie²⁴. Si ces personnes ne sont pas entendues c'est avant tout parce que leur situation les contraint au silence :

J'ai toujours cherché à travailler sur des histoires rapportées par des personnes qui avaient vécu un rapport de subordination avec une grande institution (usine, hôpital psychiatrique) ou un grand événement historique (fascisme, nazisme). Parce que ces personnes ont de grandes difficultés à raconter leur histoire, telle qu'elles l'ont vécue. À l'opposé, nous ne manquons pas de mémoires d'hommes illustres, qui n'ont aucune réticence à raconter l'histoire mondiale parce qu'ils l'ont vécue sans la subir. Normalement, l'usine, la prison, l'hôpital psychiatrique ne se racontent pas²⁵.

La narration est le biais par lequel l'individu donne un sens à son existence, se construit un monde et s'in-

vestit dans celui-ci. Shéhérazade – qui doit raconter une histoire chaque soir pour préserver sa vie – peut se présenter comme l'incarnation du pouvoir de la parole : le récit sauve de la mort, de l'absence. Avec ses œuvres, Celestini redonne la parole aux exclus et d'une certaine façon, réinsère leur présence dans le monde donc les extrait de la marge. Chaque pièce se constitue comme un espace de parole mais qui rend compte aussi du silence initial par le choix de la parole solitaire : le prisonnier de *Pro Patria* dans sa cellule parle à Mazzini (personnage historique du Risorgimento, période du XIX^e siècle qui a conduit à l'unité nationale, Rome devenant capitale de l'Italie en 1871) car il a promis à son père de ne jamais parler seul ; Nicola le schizophrène parle depuis les limbes (« je suis mort cette année » dit-il en introduction) et s'est toujours adressé à son ami imaginaire ; le personnage de *Fabbrica* parle à sa mère par le biais d'une lettre. Sur scène le peu d'effets visuels (seulement quelques lumières, musiques, éléments de décor et de costume) amène le public à se concentrer sur le corps et la voix de l'acteur. De ce fait l'artiste se distingue d'une tendance contemporaine (à la fois théâtrale et sociétale) décrite ainsi par un autre narrateur, Marco Baliani : « Désormais nous vivons dans une société exclusivement visuelle, et cela m'effraie beaucoup. Alors récupérer la narration signifie privilégier l'écoute, court-circuiter la vue et mettre en jeu l'ouïe [...]»²⁶. »

Choisir de partir de témoignages et de mettre en scène des paroles solitaires est une façon d'individualiser le récit et donc d'extraire les individus de la masse uniforme. Le personnage-témoin (unique voix qui condense l'ensemble des voix interviewées), que Celestini prend

en charge sur scène, se fait le porte-parole du système qu'il a intégré et qui agit sur lui et de tous les reclus de la structure (puisque chacun, à la même place dans l'institution, vit dans des conditions similaires). Mais il le fait avec une voix singulière ; l'Histoire et l'Institution sont données à voir au filtre d'une intimité, ce qui engage sans doute chez le spectateur une réception plus directe, car concrète et qui l'implique émotionnellement. Les personnages parlent de leur vie privée (leur sexualité par exemple) et des détails anodins de leur quotidien. Loin des héros classiques, ils sont simples, avec leurs défauts, ce qui les rend proches du public.

Nous l'avons vu, Celestini est seul en scène mais ses spectacles découlent d'une polyphonie. Si les témoins ne viennent pas directement, physiquement sur le plateau, leur parole surgit parfois quand sont diffusés quelques enregistrements originels. Ceux-ci – qui scandent le récit et le rendent ainsi plus déchiffrable par le public (les trois chapitres de *Pecora nera* et *Fabbrica* sont séparés par un enregistrement) – rappellent la source de la fable. Le moment de leur diffusion se présente comme une pause dans le récit. Dans *Pecora nera*, à chaque fois il ne reste qu'une seule lampe pour éclairer la scène, l'obscurité invitant le public à être pleinement dans l'écoute, à recevoir la parole d'un homme qui a vécu ce dont parle le personnage. Si dans *Fabbrica* ces interventions sont retranscrites dans la publication, précédées de l'indication « Voix », elles ne le sont pas dans *Pecora nera*, car c'est la voix qui importe, seule l'oralité est apte à transmettre le vécu : « La voix enregistrée apporte au spectacle une concrétude que pas même le récit en direct ne réussit à restituer²⁷ ». Dans ce spectacle c'est la voix d'Alberto Paolini (ayant vécu 40

ans dans un asile) que le spectateur entend ; le narrateur s'efface par l'obscurité et son silence, laissant place à cette présence-absence. Mais le spectacle se clôt par un poème d'Alberto et cette fois Celestini ne s'efface pas pour lui laisser la parole, il parle en même temps que lui, créant un effet de surimpression entre le témoin et le personnage, entre le réel et le fictif. Finalement le personnage ne peut pas être assimilé au témoin tout comme il ne peut pas l'être à Celestini – bien qu'il se trouve sur scène et que dans *Pro Patria* par exemple, lorsque le détenu parle de son père qui réparerait des meubles, c'est à sa propre biographie que le dramaturge se réfère, racontant une anecdote dans laquelle une vieille cliente les appelle les « Celestini ». L'artiste joue sur l'ambiguïté de la figure du narrateur car il n'efface pas son identité derrière celle des témoins réels ou du personnage fictif, manifestant la pluralité de voix qui composent l'œuvre.

L'artiste témoin

Walter Benjamin dans « Le Conteur²⁸ », texte majeur pour le *teatro di narrazione*, établit deux profils : le laboureur sédentaire et le navigateur, celui qui, de retour de voyage, fait le récit de son parcours, de ce qu'il a découvert. Parce que Celestini part en personne à la découverte des espaces marginaux, il se présente comme une nouvelle déclinaison du « conteur-navigateur », allant à la rencontre de ceux qui lui apporteront – en plus d'une documentation qu'il se fournira par ailleurs – des informations nécessaires à la compréhension de ces mondes. Par le savoir qu'il acquiert de ces différentes sources, il devient lui-même témoin, un témoin pouvant s'exprimer plus facilement étant donné qu'il n'a pas subi l'emprise de l'institution. Nous trouvons une formulation de la légitimité qu'il peut avoir à racon-

ter des situations qu'il n'a pas vécues lui-même, mais auxquelles il a eu accès par le corps des autres, dans un discours de Marco Paolini :

À partir du moment où tu découvres que [ces choses] t'appartiennent en tant que peuple, elles ne concernent plus seulement ceux qui les ont subies physiquement, mais toi aussi, et toute ta famille. [...] Le travail de l'acteur selon moi est le suivant : un processus de découverte. Au début tu ne peux pas être le témoin de ces choses, tu es seulement un étudiant. Mais au fur et à mesure tu acquiers la légitimité de témoigner²⁹.

Avec les travaux de notre corpus il s'intéresse à ce dont peu de gens parlent, à ce qui dérange, particulièrement le travail précaire et la condition des prisonniers. Redonner de l'importance à ces voix marginales est un geste de confrontation aux règles établies, une prise de position contre un état de fait. Ce sont des êtres sortis de la société parce qu'on les en a éloignés – on apprend dans *Pro Patria* que la plupart des prisonniers sont des immigrés et des toxicomanes – et parce qu'ils s'en excluent eux-mêmes : « Les portails servent à protéger l'institut, l'institut sert à protéger les fous, mais les fous, à quoi servent-ils³⁰ ? » Ce questionnement de la part de Nicola révèle en effet sa difficulté à s'accepter dans une société qui le stigmatise, il est l'un de ceux qui a dévié de la file, une brebis galeuse. Chaque pièce permet à Celestini de rendre compte d'une situation de ségrégation (qui n'est pas connue directement par la plupart des spectateurs) prise comme le reflet d'un système général empli de failles. Dans *Pro Patria* il met l'accent sur la nécessité de fermer les prisons (« sans prisons, sans procès³¹ ») dans un parallèle instauré entre la jeune génération du Risorgimento et celle du protagoniste, la marge devenant le terreau de la révolution. Dans *Pecora nera*, l'auteur

critique les conditions d'internement des patients, notamment le fait que toutes les maladies soient mises sur le même plan et que l'institut ne cherche pas la guérison. *Pecora nera*, au fil des sorties de Nicola avec la sœur pour faire les courses, introduit un parallèle entre cette situation d'enfermement exceptionnelle et le fonctionnement de notre société de consommation (dans laquelle l'on est poussé à acheter mais déconnecté de la production : « véritable schizophrénie³² » contemporaine) : « Si je parle de l'asile psychiatrique en parlant du supermarché, des produits que nous avons achetés hier, que nous achèterons aujourd'hui et que nous achèterons demain, alors personne n'est autorisé à penser que cette chose ne concerne pas sa vie³³ ». L'effet semble double : par la fréquentation du même espace le spectateur se rapproche du personnage et accède plus facilement à son histoire, et par cette mise en parallèle il prend conscience d'une forme d'aliénation qui le concerne également. En effet, Celestini souhaite guider le public ou plutôt a pour objectif quand il monte sur scène « d'être utile³⁴ ».

Les spectacles se présentent comme la découverte d'un nouveau monde et pour compléter la connaissance qu'en aura le public, autant que pour présenter ses sources et manifester la réalité de plusieurs informations données sur scène plus ou moins explicitement, l'artiste s'approprie une pratique fréquente dans le cas du théâtre-documentaire : la présentation de la démarche au sein d'un paratexte. Au début de *Fabbrica* (Donzelli, 2007) plusieurs pages sont consacrées à une note introductive dans laquelle Celestini explique comment il a procédé, cite plusieurs des témoins qui ont donné naissance au texte et parle de la mémoire corporelle et de la difficulté à dire. De la même façon, à la fin

de *Pro Patria* (Einaudi, 2012) il rédige « Quelque chose sur les noms et les numéros » où il précise son parcours, les renseignements obtenus sur la vie en prison et sa volonté de rapprocher son personnage de la génération du Risorgimento. En ce qui concerne *Pecora nera* (Einaudi, 2010), le DVD du spectacle n'est pas accompagné du texte de la pièce mais d'un « journal ». On y trouve une partie consacrée aux souvenirs de l'infirmier Adriano Pallotta ainsi qu'un ensemble de notes prises par Celestini à propos de l'asile et des « restes de semi-récits³⁵ ». Cet épitexte (ou péri-texte si l'on considère le spectacle en tant que texte) est donc l'occasion de poursuivre la pièce et de compléter la parole des témoins. De la même façon dans *Fabbrica*, Celestini a ajouté, à la fin du texte du spectacle, cinq exemples de lettres que le personnage aurait pu écrire à sa mère avant celle du 16 mars :

J'ai cherché à considérer ce livre comme un pas en avant quant au spectacle et non comme la publication du texte. L'usine est un système complexe qui arrive difficilement à être raconté et beaucoup reste toujours à dire. Avec ce que j'ai raconté il y a aussi ce que j'aurais voulu raconter³⁶.

Si ce n'est pas l'écrit qui se charge de présenter la recherche, ce sera l'introduction au spectacle comme c'est le cas dans *Appunti per un film sulla lotta di classe* où Celestini a pu commencer par dire qu'il avait interviewé les membres d'Atesia avant de parler au nom du personnage fictif Nicola. Dans tous les cas, cette démonstration documentaire apporte une dimension particulière au texte. Celestini, s'il s'intéresse à la marge, écrit aussi des œuvres limites, dont la forme, bien que marquée par une énonciation particulière (la voix du narrateur) s'apparente à celle d'un roman avec une structure en chapitre, sans didas-

calie ni distribution de la parole entre les différents personnages qui sont pris en charge par le protagoniste, autrement dit sans l'usage des codes littéraires attendus pour un texte théâtral. En outre, la récupération de la matière documentaire et des récits dans différentes disciplines (cinéma, musique) se présente comme la possibilité de multiplier les espaces de réception et donc d'écoute de la marge tout autant qu'elle constitue le dépassement des frontières disciplinaires et donc la mise en place d'un espace de création ouvert.

Finalement, Celestini, à la fois enquêteur, auteur et acteur, jouit d'une grande liberté en cherchant à dresser le portrait de ceux qui en ont été dépossédés. Il change de perspective, adopte le point de vue « depuis le bas³⁷ » de personnages banals et écartés de la société (précaires, fous, prisonniers, etc.) qui organisent peut-être une résistance en sous-terrain. Leur folie latente ou plus exactement la grande subjectivité de leur regard (miroir de leur différence), qui se perçoit dans la fantaisie de leurs digressions, apparaît de ce fait plutôt comme une sagesse. Si ces personnages-narrateurs semblent des anti-héros, marqués par une tare (physique, mentale, etc.) doublée d'une exclusion, ils s'avèrent également être une menace potentielle pour le centre qui les a mis de côté. En effet, ce sont des héros en puissance – depuis leur situation inéluctable et malgré une impression d'inertie – par la formulation de leurs maux, par leur volonté de résistance, d'émancipation et de reconquête de leur dignité (c'est-à-dire de conditions de travail et de vie satisfaisantes). Celestini, et c'est une des raisons qui fait que son théâtre est politique, fantasme dans ces œuvres un bouleversement du système à

travers des figures réelles-fictives, se positionnant comme l'« accoucheur d'un nouveau monde³⁸ ». Au théâtre, les oubliés peuvent être entendus et la société peut être renversée par l'imagination, comme dans un carnaval. C'est avec simplicité (celle d'un constat) et humour que l'artiste prend en charge les témoignages, car le rire permet d'invalider le sérieux, de remettre en question des principes établis, de prendre du recul par rapport à une réalité (toute contemporaine mais qui tire ses origines du passé) : de subvertir la norme. ■

Notes

1. Celestini Ascanio et Gargiulo Maria Laura, *Un anarchico in corsia d'emergenza*, Rome-Bari, Laterza, 2015. La traduction des citations des ouvrages en italien est de nous.
2. Ce découpage chronologique très repérable a été notamment formulé par Soriani Simone, *Sulla scena del racconto : a colloquio con Marco Baliani, Laura Curino, Marco Paolini, Ascanio Celestini, Davide Enia, Mario Perrotta*, Civitella in Val di Chiana, Zona, 2009.
3. Goffman Erving, *Asile psychiatriques. Études sur la condition sociale des malades mentaux et autres reclus*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1968, p.41.
4. *Ibid.* Le terme « enveloppant » est utilisé plusieurs fois dans l'ouvrage.
5. *Ibid.*, p. 45.
6. Celestini Ascanio, *Fabbrica*, trad. Dulac Kathleen, Montreuil-sous-Bois, Éditions théâtrales, 2008, p. 5.
7. Celestini Ascanio, *La Brebis galeuse*, trad. Favier Olivier, Paris, Les Éditions du Sonneur, 2010, p. 69.
8. Celestini Ascanio, *Pro Patria*, Turin, Einaudi, 2012, p. 19.
9. Celestini Ascanio, *Fabbrica*, *op. cit.*, p. 5.
10. Celestini Ascanio, *Fabbrica*, Rome, Donzelli, 2007, p. XI.
11. Goffman Erving, *op. cit.*, p. 48.
12. Celestini Ascanio, *Pro Patria*, *op. cit.*, p. 20.
13. Celestini Ascanio, *La Pecora nera, il diario*, Turin, Einaudi, 2010, p. 51.
14. Celestini Ascanio, *La Brebis galeuse, op. cit.*, p. 19.
15. *Ibid.*, p. 82.
16. Benelli Gabriele, *Ascanio Celestini : istituzione e*

individuo nel teatro, Rome, Aracne, 2010, p. 16.

17. Celestini Ascanio, *La Pecora nera*, Turin, Einaudi, 2008, 4^e page de couverture.
18. Soriani Simone, *op. cit.*, p. 82.
19. Celestini Ascanio, *Lutte des classes*, trad. Mileschi Christophe, Lausanne, Les Éditions Noir sur blanc, 2013, p. 203.
20. *Ibid.*, p. 325-326.
21. Celestini Ascanio, *Fabbrica*, Donzelli, *op. cit.*, p. XI.
22. *Ibid.*, p. XII.
23. *Ibid.*, p. IX.
24. Bologna Patrizia, *Tutttestorie*, Milano, Ubulibri, 2007, p. 159.
25. Perrier Jean-Louis, « Ascanio Celestini, une geste du travail » [entretien], *Mouvement*, n°51, avril-juin 2009, p. 62-64, p. 62.
26. Ponte di Pino Oliviero, « Il racconto : Conversazione con Marco Baliani (1995) », *Site Ateatro* [En ligne. Consulté le 5 novembre 2015]. Disponible sur Internet : www.trax.it/olivieropdp/Baliani95.htm.
27. *L'invenzione della memoria : il teatro di Ascanio Celestini*, éd. Porcheddu Andrea, Udine, Il Principe Costante, 2005, p. 32.
28. Benjamin Walter, « Le conteur : réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 114-151.
29. Paolini Marco et Ponte di Pino Oliviero, *Quaderno del Vajont, dagli album al teatro della diga*, Turin, Einaudi, 2008, p. 21.
30. Celestini Ascanio (réal.), *La pecora nera : un racconto magistrale sulla segregazione nel manicomio come metafora di ogni segregazione*, Turin, Einaudi, 2010.
31. Il s'agit du sous-titre du spectacle, citation de Mazzini à valeur programmatique.
32. Perrier Jean-Louis, *op. cit.*, p. 64.
33. Bologna Patrizia, *op. cit.*, p. 48.
34. Tagliaferri Maricla, « Celestini : sono come un idraulico », *Site Il secolo XIX*, 26 novembre 2009 [En ligne. Consulté le 5 novembre 2015]. Disponible sur Internet : www.ilsecoloxix.it/p/cultura/2009/11/26/AMJZ3v8C-celestini_idraulico_come.shtml
35. Celestini Ascanio, *La Pecora nera, il diario, op. cit.*, p. 3.
36. Celestini Ascanio, *Fabbrica*, Donzelli, *op. cit.*, p. XIII.
37. Soriani Simone, *op. cit.*, à propos de Davide Enia et Ascanio Celestini parle de dramaturgie « dal basso ».
38. Favier Olivier, « Ascanio Celestini ou le théâtre politique », *Frictions*, n°15, automne 2009, p. 116.

Biographies des auteurs

Cindy Lebat

ED 267, CERLIS

(Centre de Recherche sur les Liens Sociaux)

Après avoir collaboré avec le Ministère de la Culture et de la Communication dans la mise en place de plusieurs enquêtes sur les offres adaptées pour les personnes en situation de handicap dans les établissements culturels, Cindy Lebat réalise à présent une thèse en Sciences de l'Information et de la Communication, portant sur l'accueil des personnes déficientes sensorielles dans les musées. S'intéressant particulièrement aux dispositifs de médiation culturelle et à l'expérience sociale des personnes en situation de handicap, elle privilégie une approche transdisciplinaire, croisant muséologie et sociologie.

Stéphane Sitayeb

ED 514, PRISMES

Stéphane Sitayeb est PRAG à l'Université d'Évry où il enseigne la littérature anglophone et la traduction (filiales LEA et CPGE littéraire). Ses travaux de recherche portent sur la littérature britannique fin-de-siècle et s'interrogent essentiellement sur la relation entre l'esthétique, les sciences et la théologie dans leur intérêt commun pour les notions de confession et de dégénérescence. Sa critique littéraire s'oriente vers la poésie décadente et moderniste, et plus particulièrement vers la prose poétique, typique de l'auteur gallois Arthur Machen.

Mathilde Hug

ED 120, CERC

(Centre d'études et de recherches comparatistes)

Agrégée de lettres modernes, Mathilde Hug est doctorante contractuelle et chargée de cours au département de LGC de l'Université Paris 3. Ses recherches portent sur Herman Melville, Joseph Conrad, Jules Verne et H.G. Wells. Elle s'intéresse à la représentation de l'espace insulaire et maritime, envisagé comme une métaphore du sujet occidental, acteur au XIX^e siècle d'une grande entreprise de totalisation du réel, par la colonisation notamment. Dans la lignée des études post-coloniales, l'un des objets de sa thèse est d'étudier selon quelles modalités l'écriture à la première personne est un outil de résistance aux structures de pouvoir. Également diplômée en études théâtrales, Mathilde Hug s'investit en tant que dramaturge dans de nombreux projets théâtraux.

Marion Coste

ED 120, CREF&G/LF

(Centre de Recherches en Études Féminines et de Genres & Littératures francophones)

(Centre de Recherche sur les Liens Sociaux)

Marion Coste est professeur agrégée de lettres modernes et docteur ès lettres. Elle a suivi à la fois des études de musique classique en conservatoire et des études de lettres modernes à l'université de la Sorbonne-Nouvelle – Paris 3. Sa thèse, sous la direction de Mireille Calle-Gruber (Sorbonne-Nouvelle – Paris 3) en lettres et la co-direction de Laure Schnapper (EHESS) en musique, porte sur l'influence de la musique dans l'œuvre de Michel Butor. Elle a publié plusieurs articles, comme « Le Sablier du Phénix ou la Renaissance à l'œuvre de Roland de Lassus à Michel Butor » dans *La Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 114.

Anne Gourio

Maître de conférences, Université de Caen

Anne Gourio est maître de conférences en littérature française du xx^e siècle à l'Université de Caen. Spécialiste de poésie moderne, elle s'attache à l'étude de l'élémentaire et en particulier du minéral dans les diverses poétiques du xx^e siècle (*Chants de pierres*, ELLUG, 2005). Elle travaille en outre sur les relations entre langage et sensible (*La Poésie au défaut des langues*, PUC, 2012), et a pris part à plusieurs projets collectifs (« Histoire de l'idée de littérature 1860-1940 », ANR ; Groupes d'Études Mandiarguiennes ; *Dictionnaire René Char*, Garnier 2015). Elle a co-organisé en 2015, avec Danièle Leclair (Thalim, Paris III) le premier colloque consacré aux archives de Lorand Gaspar (« J'ai rêvé d'une genèse ». *Lorand Gaspar, le poème et l'archive*, IMEC ; actes à paraître chez Garnier).

Gérard Macé

Poète, essayiste, traducteur et photographe

Gérard Macé est né en 1946 à Paris. A eu très tôt la tentation d'écrire, et par manque d'imagination, a fait des études de Lettres. Aujourd'hui, il deviendrait plutôt œnologue ou photographe. A un peu voyagé (Italie, Japon, Moyen-Orient, Afrique...), et beaucoup rêvé sur les nombreuses vies qu'il aurait pu avoir.

Jacqueline Chénieux-Gendron

*Directrice de recherche, CNRS
et fondatrice de la revue Pleine Marge*

Jacqueline Chénieux-Gendron, née en Touraine au début de la seconde guerre mondiale, conserve des souvenirs inquiétants de cette petite enfance. Plus tard, encouragée par ces « grand-mères d'adoption » que furent pour elle Greta Knutson, Colomba Voronca et Leonora Carrington, ainsi que par Maurice Jardot, cousin de sa mère, elle s'autorise d'écrire quelques contes ou textes très personnels, publiés par *Le Nouveau Commerce*. Puis elle a la chance de pouvoir susciter la revue *Pleine Marge*, dont il est question ici. Parallèlement elle a poursuivi une carrière universitaire, orientée d'un côté par la fascination pour la pensée hellénique archaïque, et de l'autre par le surréalisme. Elle a publié de nombreux travaux sous le nom de J. Chénieux-Gendron.

Hugo Paradis-Barrère

*ED 267 Arts et médias,
Esthétique du cinéma et de l'audiovisuel, LIRA*

Titulaire d'un master en théorie du cinéma et d'une licence en Langue, littérature et civilisation étrangère - chinois, Hugo Paradis-Barrère effectue actuellement une thèse sur la relation entre nudité et politique dans le cinéma underground japonais des années soixante jusqu'à nos jours. Il collabore également comme critique à la revue en ligne *Independencia* et comme intervenant sur l'émission *Extérieur nuit* de Radio campus, et s'investit dans l'organisation de festivals. Il est actuellement programmeur pour le Festival du film coréen à Paris.

Magali Alphan

*ED 267, IRET
(Institut de Recherche en Études théâtrales)*

Après avoir réalisé un Master sur *Italie magique*, récital faisant partie du premier théâtre de Pier Paolo Pasolini, Magali Alphan s'est intéressée au théâtre italien tout contemporain et plus précisément au phénomène du théâtre de narration (appelé aussi théâtre-récit). Ainsi, elle fait actuellement une thèse, sous la direction de Madame Myriam Tanant, sur l'artiste pluridisciplinaire Ascanio Celestini. Parallèlement à sa recherche, elle est chargée de cours à l'Institut d'Études théâtrales de la Sorbonne Nouvelle-Paris 3 et se passionne pour la pratique de l'écriture dramatique.

