Photographie de Jean Kempf

Textures
ISSN : 2971-4109
Éditeur : Université Lumière Lyon 2

24-25 | 2021
Le dépaysement

Directeur de publication Pascale Tollance, Axel Nesme, Famin Victoria, Fabrice Malkani, Valérie Favre et Natacha Lasorak

https://publications-prairial.fr/textures/index.php?id=224

Référence électronique
« Le dépaysement », *Textures* [En ligne], mis en ligne le 24 janvier 2023, consulté le 27 août 2024. URL : https://publications-prairial.fr/textures/index.php?id=224

Droits d'auteur
CC BY 4.0

DOI : 10.35562/textures.224

Prairial
Pôle éditorial
Lyon Saint-Étienne

NOTES DE LA RÉDACTION

Ces deux numéros de *Textures* émanent d'un colloque et d'une journée d'étude doctorale, consacrés au dépaysement et financés par le laboratoire LCE.
Le colloque, organisé par Pascale Tollance, Axel Nesme, Victoria Famin et Fabrice Malkani, eut lieu à Lyon les 8 et 9 novembre 2019. Pensée comme le prolongement de ce colloque, la journée d'étude doctorale, organisée par Valérie Favre et Natacha Lasorak, s'est tenue en distanciel, le 9 octobre 2020.
Nous tenons à remercier tout particulièrement Bertrand Westphal qui donna une conférence plénière lors du colloque et signe l'avant-propos de ce volume, ainsi que Valérie Morisson qui accepta de présenter ses travaux de recherche en ouverture de la journée d'étude en ligne et a également contribué à cette publication.

SOMMAIRE

Bertrand Westphal
Le dépaysement pris au mot

Pascale Tollance, Axel Nesme, Victoria Famin, Fabrice Malkani, Valérie Favre et Natacha Lasorak
Introduction

Textures n°24

Directeur de publication Pascale Tollance, Axel Nesme, Victoria Famin et Fabrice Malkani

Fabien Desset
Le récit de voyage des Shelley : entre émerveillement et familiarité

Hubert Malfray
Le dépaysement dans le roman Newgate (1830-1847) : le paysage par effraction

Amélie Ducroux
Écritures poétiques modernes et dépaysements dans la langue

Adriana Haben
Ailleurs en Amérique : *Let Us Now Praise Famous Men* (James Agee, Walker Evans) et l'expérience du dépaysement

Émilie Georges
Un Américain en Italie : le dépaysement par la langue dans les écrits d'Ezra Pound datant des années 1940

Marie Laniel
« It was land merely, no land in particular » : le dépaysement à l'œuvre dans *Between the Acts* (1941) de Virginia Woolf

Ingeborg Rabenstein-Michel
Dépaysement et repaysement dans l'œuvre d'Ilse Aichinger

Béatrice Blanchet
« Leave thy home, O youth, and seek out alien shores » : dépaysement et nostalgie dans *A Time of Gifts* de Patrick Leigh Fermor

Catherine Guillaume
La poésie de Guillermo Carnero, un dépaysement vers soi

Johanne Charest
Dé-paysés et dépaysement à l'œuvre dans *Un pays sans bon sens* (1970) et *La Bête lumineuse* (1982) de Pierre Perrault

Anne-Sophie Letessier
Dépayser le dépaysement dans *Monkey Beach* d'Eden Robinson (2000)

Claire Omhovère
« Cet ailleurs qui est ici » : de l'usage du dépaysement dans *You Are Not Needed Now* d'Annette Lapointe

Pascale Guibert
Passages de frontières dans *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza* (1987), de Gloria Anzaldúa

Humberto Fois-Braga
Le corps dépaysé : la migration transsexuelle et la prostitution dans le récit de voyage brésilien *A Princesa*

Philippe Wellnitz
Recréer un paysage littéraire après Fukushima – entre désespoir, ambiguïté et nécessité

Sara De Balsi
Une femme dépaysée. *Dove mi trovo* de Jhumpa Lahiri

Frédéric Montégu
Cy Twombly et le dépaysement de l'écriture

Jean-Philippe Heberlé
Dépaysements diégétiques, génériques et opératiques dans *The Exterminating Angel* (2016) de Thomas Adès

Textures n°25

Directeur de publication Valérie Favre et Natacha Lasorak

Valérie Morisson
Plier, déplier le paysage : Réflexions autour des œuvres récentes d'Ailbhe Ní Bhriain

Ema Galifi
Situations d'arrachement géographique et existentiel chez Isabelle Eberhardt et Albert Camus

Solène Camus
« It was all unknown country now » : Retour au pays de l'absence dans *Wish You Were Here*, de Graham Swift

Natacha Lasorak
Paradoxes du dépaysement dans *The Shadow Lines* d'Amitav Ghosh (1988) : un processus de (dé)familiarisation ?

Virginie Buhl
Traduire le dépaysement : comment recréer le Riddleyspeak de Russell Hoban en français ?

Le dépaysement pris au mot

Bertrand Westphal

DOI : 10.35562/textures.234

Droits d'auteur
CC BY 4.0

TEXTE

1 Il existe plusieurs manières d'aborder la question du dépaysement. Il est aussi plusieurs façons de le définir. Sur le mode classique, être dépaysé, c'est être arraché au *pays*. Mais qu'est-ce que le *pays* ? Dans maintes langues néo-latines, le pays (*pagus*) est à la fois le lieu intime du foyer, le *terroir*, et le *territoire* d'une nation. Comme aurait dit Benedict Anderson, ce dernier est une entité rassemblant une communauté dont les membres, à défaut de tous se connaître, entretiennent une vision fantasmée les uns des autres. Dans la plupart des cas, ce territoire est ceint par une ligne symbolique, la frontière. Le dépaysement correspond dès lors à l'histoire de cette relation ambivalente au pays-*pagus*, quelle qu'en soit l'échelle : il peut s'agir d'un microcosme hétérotopique ou d'une vaste entité géopolitique.

2 Sur le plan individuel, le dépaysement provoque des sentiments mitigés. Il accompagne la perception exotique d'un ailleurs dont il est l'incontestable marqueur. Tantôt il suscite un ébahissement, voire un éblouissement. Les récits de voyage sont pleins de ces témoignages émerveillés qui font la part belle aux *mirabilia*. Le touriste ayant aujourd'hui pris le relais du voyageur d'antan, c'est dans les guides que l'on s'enthousiasme, c'est dans les brochures que l'on s'ébaubit, et de s'écrier : « Voyage dépaysant garanti ![1] ». Tantôt, la perception de l'ailleurs instille la réaction inverse, à savoir l'aversion ou le rejet d'us et coutumes qui ont le don de dérouter. Il n'est alors pas loin l'instant où du dépaysement émerge la nostalgie du *pagus*. Au demeurant, tout dépaysement n'est pas associé au sentiment d'exotisme issu d'un grand voyage, d'un périple lointain. Il équivaut parfois à une simple défamiliarisation qui se manifeste juste au-delà des limites du terroir. C'est par exemple celle de mercenaires suisses qui naguère

apprenaient à leurs dépens que quitter les pâturages alpestres leur inspirait des palpitations ou les condamnait à l'anorexie. Il aura incombé au Genevois Jean-Jacques Rousseau de confirmer les symptômes dont ils furent affectés et de s'étonner de leur spécificité locale : « Il n'y a jamais eu, que je sache, de *hemvé* [*Heimweh*] ni de Ranz des vaches qui fît pleurer et mourir de regret un Français en pays étranger [2] ». Peut-être Rousseau était-il mal informé. En juin 1688, dans sa *Dissertatio medica de Nostalgia oder Heimweh*, Johannes Hofer, un jeune Mulhousien qui étudiait à l'université de Bâle et qui avait pris ces symptômes très au sérieux, formula un nouveau diagnostic : la *Schweizerkrankheit*, la « maladie des Suisses ». Quelquefois, son issue était fatale. L'allemand est du reste une langue pleine de ressources pour traduire en mots l'idée d'arrachement, de déracinement. La maladie des Suisses serait la phase aiguë du *Heimweh*, voire de la *Heimsehnsucht*, que l'on aura beaucoup de mal à rendre en français par un mot autre que *mal du pays* ou *nostalgie*, comme l'avait fait Hofer. On notera que l'étymon *nostalgia* n'est pas contemporain des aèdes grecs. Homère n'a jamais usé du terme *nostalgia* pour décrire le sentiment qui affligeait Ulysse rêvant d'Ithaque sur l'île de Calypso. Il en ignorait l'existence, car la « nostalgie » est un néologisme des temps modernes, que l'on doit justement à Hofer. Son mémoire de 1688 ne fut publié qu'en 1745 [3] : cela occasionna un certain flottement. Ainsi attribue-t-on souvent le néologisme à Johann Jakob Harder, le directeur de recherches de Hofer. Il s'agit cependant d'une erreur, car il était courant que les professeurs signent de leur nom les travaux accomplis par leurs étudiants [4]. Les dictionnaires étymologiques les plus sérieux attribuent au même Harder un essai (*dissertatio*) remontant à 1678 : *De nostalgia, hoc est de tristitia et tabe ex cupiditate redeundi in patriam*, où le mot *nostalgia* apparaîtrait, mais, comme le rappelle Patrick Danderey, il s'agit d'une erreur imputable au naturaliste Johannes Jakob Scheuchzer, lui aussi suisse. Pour moi, ce volume reste fantôme. Son titre est néanmoins frappant. La nostalgie serait la tristesse et la langueur qu'inspire la soif du retour dans la patrie. La nostalgie, si elle s'inscrit dans le temps, comme on en convient d'habitude, s'inscrit surtout dans la prise de conscience d'un décalage spatial. Le dépaysement implique le désir de rapatriement. En complément, et en sens inverse, on serait tenté de se dire que le sentiment aigu de « patrie » pourrait être le propre de celles et ceux

qui sont ou seraient, s'ils bougeaient, sujets à un dépaysement aigu, déconcertant, voire traumatisant, comme dans le cas des mercenaires suisses. « Dépaysement », « atavisme », « citoyenneté du monde » : voilà un champ sémantique, borné par des pôles antagonistes et à la périphérie de son aire linguistique, entre Mulhouse et Bâle, à un jet de pierre de diverses frontières. La pensée dépaysante émergerait-elle à l'orée du *pagus* ? On mentionnerait volontiers le portugais, riche de son *fado* et de sa *saudade*, mythe nourri d'un autre mythe, celui du sébastianisme. Comme on sait, le sébastianisme consiste en la très patiente attente sur une plage brumeuse du Portugal du retour de Don Sebastião, le roi qui, au Maroc, en 1578, perdit non seulement une bataille, mais son trône et le royaume entier avant, croyait-on, de disparaître corps et âme [5]. Parler de la *saudade* occuperait des volumes entiers. Je me contenterai ici de renvoyer à une brève étude conduite par Emily Apter dans *Against World Literature. On the Politics of Untranslatability* (2013). Pour la comparatiste de New York University, comme pour Barbara Cassin [6], la *saudade* est un intraduisible par antonomase. Au terme d'un examen philologique et étymologique, elle aboutit à un constat qui subsume le concept de *saudade* sous une « philosophie de la transfinitude » (*a philosophy of transfinitude* [7]), autrement dit, « une théorie de l'espacement et de la séparation (les intervalles entre la vie et la mort), de rupture d'avec ce monde, de renonciation à la sécurité métaphysique, d'évacuation du présent, de préparation au transfert dans un ailleurs inconnu, d'altération de l'état mental [8] ». La *saudade*, le *Heimweh*, la nostalgie et, plus généralement, le dépaysement entretiennent certes un lien ontologique que cette énumération explicite, mais il n'est pas assuré que tous les termes soient interchangeables. C'est bien pour cette raison qu'Emily Apter parle d'intraduisibles. En l'occurrence, le *Heimweh* naît des conséquences du transfert dans l'ailleurs inconnu, alors que la *saudade*, à en croire la comparatiste, en est une ébauche d'ordre quasiment métaphysique. Le dépaysement se décline en une série de versions extrêmement pratiques, pathologiques même, comme la maladie des Suisses. Il se décline aussi en versions plus oniriques : c'est alors la *saudade* d'un Pessoa. Il y a dans cette transfinitude, qui caractérise le dépaysement, l'amorce d'une projection impulsée par un désir qui revendique une expression. De

surcroît, plus prosaïque, il y a le besoin de canaliser la douleur (l'*algos* de la nost*algie*) consécutive à l'arrachement physique et mental au foyer.

3 Encore une fois, face à la *saudade*, on note que la méditation sur le dépaysement trouve une de ses formulations les plus originales au Portugal, c'est-à-dire aux limites d'un *pagus* qui est ici l'Europe dans toute son extension [9]. A ce propos, on se souviendra peut-être du titre d'un des premiers romans d'Antoine Volodine : *Lisbonne, dernière marge* (1990). Cependant, le Portugal est une périphérie des plus relatives. Tout est question de point de vue. Il se trouve aussi au cœur de l'aire atlantique où il reste en contact avec le Brésil, or ce pays abrite une vision bien à lui du dépaysement : le *banzo*, « nostalgie mortelle qui frappait les Noirs esclaves arrivés d'Afrique [10] ». On en cultive encore la mémoire dans les favelas de Rio de Janeiro, comme le montre avec éclat Conceição Evaristo, dans *Becos da mémoria* (2006), roman traduit en français en 2016 sous le titre : *Banzo. Mémoires de la favela*. Pour Antonio João da Silva, alias Toto, l'un des protagonistes de ce récit choral, le *banzo*, comme le lui avait déjà enseigné son père, est « une douleur éternelle, comme Dieu, comme la souffrance [...]. Une douleur aiguë, froide, qui lui faisait pousser involontairement de longs soupirs [11] ». Le *banzo* entretient quelque analogie avec la maladie des Suisses, mais un fossé les sépare aussi bien. La *Schweizerkrankheit* est déclenchée par un arrachement plus ou moins volontaire, celui des mercenaires ; le *banzo* résulte de la déportation que subirent les victimes de la traite. À l'intérieur d'une même langue, le dépaysement active des tonalités contrastantes – c'est la leçon que nous impartit le portugais, qui oscille entre *saudade* et *banzo*. Pourtant, quel que soit le type de dépaysement qu'elle s'efforce de décrire, la langue semble emprunter un chemin semé d'embûches. Pour Conceição Evaristo, le *banzo* investit les « ruelles de la mémoire ». Pour Eduardo Lourenço, la *saudade* évolue au gré d'un « labyrinthe [12] ». Que l'on évoque l'allemand ou le portugais, on s'aperçoit que d'une langue à l'autre le champ sémantique du dépaysement se charge de connotations qui, quand bien même elles sont ancrées dans des histoires fort différentes, révèlent un passé douloureux. Car, après tout, dans son sens mélioratif, la notion de dépaysement est récente. Elle dérive du fait que le lieu non familier qui se déploie au-delà du

regard, au-delà de la ligne de l'imaginaire, a fini par se prêter à une lecture favorable. Alors que, dans des temps plus anciens – l'époque des mercenaires suisses encore [13] –, il constituait une menace rendue par l'expression *locus horribilis*, il lui arrive désormais de se transformer en *locus amœnus*. Cette évolution est liée à l'essor du tourisme, lui-même inhérent au développement de la mobilité des classes sociales privilégiées, à partir du XVIII^e^ et, de manière plus massive, de la deuxième moitié du XIX^e^ siècle. Elle pointe un voyage *a priori* sous contrôle marqué par l'ouverture sur un transfini délimité – ce qui pourrait se percevoir comme un paradoxe. Il y a là les *mirabilia* de l'âge moderne et contemporain : on se dépayse au contact des ruines de Rome au XVIII^e^ siècle, des joyaux de l'Orient au XIX^e^, des plages de sable fin des Maldives dans le dernier tiers du XX^e^.

4 Face au dépaysement, les attitudes et les acceptions varient à un point tel qu'il est difficile de les représenter d'une langue à l'autre, mais il en est fondamentalement de deux sortes. Soit on refuse le dépaysement, soit on l'accepte et on le range parmi les invariants de la condition humaine planétaire. Afin de dire deux mots sur ce point, le dernier de cet avant-propos, entreprenons un bref passage, pas trop dépaysant – n'en déplaise aux mercenaires suisses de la Renaissance ! – par la langue italienne. En matière de dépaysement-déracinement, on sera confronté à ce que l'anthropologue italien Ernesto De Martino avait qualifié d'*angoscia territoriale*, en 1952. Comme nous le rappelle son homologue Franco La Cecla [14], cette « angoisse territoriale » se traduit par la peur d'une perte d'identité et par un puissant sentiment d'aliénation. On entendra ce terme au sens premier : la confrontation à une altérité territoriale chronique. La peur de l'*aliénation* est ici la peur de devenir *alien* en perdant les repères familiers, une « schizophrénie imposée [15] », comme l'écrit La Cecla. Dans le second cas, on se prêtera à une lecture que Giorgio Agamben, philosophe pour sa part, synthétise dans *Moyens sans fins. Notes sur la politique* (1995) : « La survivance politique des hommes n'est pensable que sur une terre où les espaces auront été ainsi 'troués' et topologiquement déformés, et où le citoyen aura su reconnaître le réfugié qu'il est lui-même [16] ». En l'occurrence, le dépaysement intègre la condition humaine planétaire. Sans doute est-il souhaitable de l'assimiler au mieux plutôt que de le repousser tout de go, ne fût-ce que par souci de réduire la portée d'un

tiraillement destiné à être délétère (la schizophrénie évoquée par La Cecla, nom peut-être plus moderne de la *Schweizerkrankheit*). Le lieu cesserait d'être un territoire replié sur lui-même, un *pagus* dont, les limites à peine franchies, on éprouverait le manque irréversible et pathogène. Dans l'optique d'Agamben, que je partage sans réserve, le lieu deviendrait un espace troué, soumis à une topologie originale – voire à une topologie qu'il s'agirait d'inventer – où, endossant le statut de citoyen-réfugié global, on cesserait de se sentir dépaysé.

5 Afin d'échafauder une vision de ce genre, il faudrait commencer par admettre que le dépaysement, lorsqu'il est célébré, ne se réduit pas à la vision réjouissante de palmiers au soleil pour des touristes qui ne souffrent pas de sécheresse dans les pays de l'hémisphère nord dont ils sont en provenance. Le dépaysement serait quelque chose de plus. Il consisterait en l'acceptation pleine et entière de la défamiliarisation, d'une prise de distance par rapport aux frontières bornées du *pagus* et de la routine quotidienne. Il établirait une distance critique en somme en cette ère incertaine où la vision planétaire est menacée de toutes parts, alors que la courte vue des nationalismes croit pouvoir s'imposer. Le vecteur de ce rapprochement paraît être, avant toute autre chose, la culture. Mais voilà, où qu'on aille, où qu'on dirige son regard, on tombe sur des lignes et des frontières. C'est comme si la planète était un cahier d'exercice pour des apprentis sorciers qui se prendraient pour des apprentis géomètres. Les exercices s'accumulent, les lignes se superposent, se recouvrent les unes les autres, s'intersectent, dévoilant leur arbitraire. Nous avons tous en tête l'image d'une de ces lignes absurdes. C'est celle qui borde un jardin ou un champ ou celle qui ceint un pays. Il en est tant d'autres encore qui nous inculquent le familier et pointent l'exotique, l'*unheimlich*, qui va provoquer le *Heimweh*, là où l'on pourrait tout aussi bien expérimenter les joies du dépaysement, si l'on ne ramenait pas l'altérité à une cause de pathologie. Loin, peut-être, mais parfois ce lointain se déploie à quelques mètres de nous.

NOTES

1 La première occurrence du mot « dépaysant » sur Google Images renvoie, ce 11 juin 2021, au magazine *Elle* et au post « Bien-être : 10 destinations originales pour déconnecter » (<https://www.elle.fr/Loisirs/Sorties/hotels/Voyage-depaysant>).

2 Jean-Jacques Rousseau, Deux Lettres à M. le Mareschal Duc de Luxembourg contenant une description de la Suisse, de la principauté de Neuchâtel et du Val-de-Travers, édité par Frédéric Eigeldinger, Neuchâtel, Ides & Calendes, 1977, p. 9.

3 Johannes Hofer, *Dissertatio curiosa medica de Nostalgia vulgo Heimwehe oder Heimsehnsuch*, Göttingen, Pertschius, 1745. Le travail de Hofer fut d'abord repris partiellement dans *Dissertatio medica tertia de pothopatridalgia*, dans *Fasciculus dissertationum medicarum selectarum*, Bâle, Koenig, 1710, de Theodor Zwinger.

4 Patrick Dandrey, « Le Médecin découvreur : Hofer, 'inventeur' de la nostalgie », conférence incluse dans le cycle « D'Hippocrate au Docteur 2.0 Les rôles du médecin hier, aujourd'hui… et demain », Université de Genève, Faculté de Médecine, 23 octobre 2014 <https://docplayer.fr/27249595-Le-medecin-decouvreur-hofer-inventeur-de-la-nostalgie.html>.

5 Le sébastianisme a fait l'objet de nombreuses études qui ont souligné ses multiples aspects et ses récupérations politiques. Il alterne entre nostalgie lyrique, nationalisme, ou les deux à la fois (le Pessoa de *Message*, 1932), voire fascisme (son exploitation par Salazar, notamment dans le contexte colonial portugais).

6 Barbara Cassin, *La nostalgie : Quand donc est-on chez soi ?* [2013], Paris, Fayard, coll. Pluriel, 2015.

7 Emily Apter, *Against World Literature. On the Politics of Untranslatability*, Londres, New York, Verso, 2013, p. 152.

8 *Ibid.* : « That is to say, as a theory of spacing and separation (the interstices between life and death) ; of severance from this world ; of the relinquishment of metaphysical security ; of an emptying out of the present ; of preparation for transportation to an unknown elsewhere; and of altered mental states ».

9 Voir, à ce sujet, une partie de l'œuvre d'Eduardo Lourenço, notamment : *Mythologie de la saudade* [1999], traduit du portugais par Annie de Faeia, Paris, Chandeigne, coll. Lusitane, 2000.

10 Conceição Evaristo, *Banzo. Mémoires de la favela* [2006], traduit du portugais (Brésil) par Paula Anacaona, Paris, Editions Anacaona, 2016, p. 17. Note 3.

11 *Ibid.*

12 Eduardo Lourenço, *Le labyrinthe de la saudade : psychanalyse mythique du destin portugais* [1978], traduit du portugais par Annie de Faria, Bruxelles, Editions Sagres-Europe, 1988 (nouvelle édition en 2004).

13 La réputation des mercenaires suisses a atteint son apogée en Europe entre les XIV^e^ et XVI^e^ siècles, quand bien même on a continué à recourir à leurs services par la suite, jusqu'au début du XIX^e^ siècle (régiments suisses de l'armée napoléonienne). Leur souvenir est entretenu par le Vatican, dont tout Romain sait que les entrées sont contrôlées par des gardes suisses.

14 Ernesto De Martino, « Angoscia territoriale e riscatto culturale nel mito Achilpa delle origini », dans *Studi e Materiali di Storia delle Religioni*, XXII, 1952, p. 52-66, republié in *Il mondo magico*, Turin, Bollati Boringhieri, 1973, 2010, cité in Franco La Cecla, *Perdersi. L'uomo senza ambiente* [1988], Bari, Laterza, 2011, p. 35.

15 Franco La Cecla, *ibid.*

16 Giorgio Agamben, *Moyens sans fins. Notes sur la politique* [1995], Paris, Rivages poche, coll. Petite Bibliothèque, 2002, p. 37.

AUTEUR

Bertrand Westphal
Université de Limoges
IDREF : https://www.idref.fr/050543415
HAL : https://cv.archives-ouvertes.fr/thibaud-pascal-danel
ISNI : http://www.isni.org/0000000121180993

Introduction

Pascale Tollance, Axel Nesme, Victoria Famin, Fabrice Malkani, Valérie Favre et Natacha Lasorak

Droits d'auteur
CC BY 4.0

TEXTE

1 On pourrait entendre dans le mot « dépaysement » un terme galvaudé ou quelque peu désuet pour désigner un plaisant changement de décor et d'habitudes. On pourrait également l'associer à ce qui est resté longtemps le privilège du voyageur occidental, libre de vagabonder, se délectant de nouveauté et versant parfois dans le culte d'un exotisme suspect. À côté de cette version édulcorée ou enchanteresse, il est des récits d'exil, de recommencement ou de déracinement qui nous ramènent sans cesse vers le sens premier du verbe « dé-payser » qui garde au préfixe privatif toute sa force : l'arrachement à son pays et l'arrachement à soi-même qui en résulte ne s'envisagent pas sans une perte qui, si elle peut être féconde, peut aussi s'avérer destructrice. Paradoxe de notre époque : le dépaysement s'impose à nous souvent sous une forme brutale, ou demande à être pensé dans sa brutalité derrière les présupposés idéologiques qu'il peut véhiculer ; en même temps, à l'ère du virtuel et des déplacements qu'il permet dans le « jardin planétaire », à l'ère d'un impérialisme commercial et culturel toujours plus puissant, on est en droit de se demander si l'expérience du dépaysement ne serait pas plutôt en passe de faire défaut. Entre un arrachement qui peut se faire pure violence et, à l'inverse, l'absence d'une véritable épreuve de l'altérité, force est de constater que les arts et la littérature continuent pourtant d'accueillir un dépaysement multiple et changeant qu'ils ne se contentent pas de refléter ou de réfracter, mais qui peut se penser comme étant au cœur même de la création et de la réception de l'œuvre.

2 Le dépaysement peut se concevoir comme point de départ, écart ou écartement minimal sans lequel aucun objet ne peut se constituer, sans lequel aucun « paysage » ne peut se former. La séparation du

pays/paysage familier pourra se donner à son tour sur le mode d'un renouvellement salutaire qui permet de dessiller le regard. Comment à l'inverse penser l'effraction ou la menace ? Perte, nostalgie, mélancolie, fragmentation ou désintégration : autant de modalités d'un déplacement qui peut toujours se retourner contre le moi et interroge toute forme d'ancrage premier. On peut aussi examiner la nature du lien qui se fait et se défait dans le dépaysement : si l'œil y joue un rôle fondamental, c'est bien la dimension imaginaire du regard et de l'image qui s'impose dans ce qui se compose ou se décompose. On songera à l'affirmation du paysagiste Gilles Clément dans sa Leçon inaugurale au Collège de France (2011), « Le paysage c'est ce qui reste une fois qu'on a fermé les yeux ». Le dépaysement met en jeu des liens invisibles qui soulignent néanmoins à quel point le nouage de soi au lieu implique le corps tout entier. Comme le suggère Jean-Luc Nancy dans un essai intitulé « Paysage avec dépaysement », cette appartenance ou cette « prise du lieu et du temps » peut s'éclairer de la « déclinaison d'un mot » : « *pays*, *paysan*, *paysage* ». Il est alors loisible de se demander ce qu'il advient lorsque disparaît celui qui « travaille au pays dans tous les sens de l'expression » (Nancy) – ce qu'il advient du paysan mais également du pays lui-même, « dépaysé » à son tour. Pour le paysan, qu'il soit des villes ou des champs, la résistance contre la disparition des traces, des ancrages, des appartenances peut-elle cohabiter avec la nécessité de sortir d'un même et unique sillon ? Plus généralement comment envisager la relation entre le dépaysement et la déterritorialisation, déterritorialisation qui, selon Gilles Deleuze, remet en cause les appropriations et fait bouger les lignes de partage pour créer des lignes de fuite ?

3 Si la littérature d'aventure ou de voyage peut vanter les charmes du dépaysement autant qu'en souligner les limites, le pouvoir qu'a la littérature de nous dépayser dépasse largement les confins d'un genre particulier. L'expérience de l'étrangeté à laquelle ouvre le dépaysement tient parfois dans un bouleversement des codes de lecture qui fait vaciller les frontières entre les genres littéraires aussi bien qu'entre les arts. Le sentiment de dépaysement surgit de la plus intime des façons lorsque ce sont les habitudes de la langue elle-même qui se trouvent bousculées à travers un « dérèglement de tous les sens » ou une défamiliarisation liée à un simple petit pas de côté :

usage non conventionnel d'un temps, emploi immodéré ou absence totale de ponctuation, altération d'un rythme ou d'une rime, modification de la graphie d'un mot... On peut s'interroger sur ce qui donne texture au dépaysement au fil de la lecture : ce qui loin d'une effraction ponctuelle donne naissance à un « paysage », s'étale dans une durée. Ainsi si l'écriture peut à tout moment provoquer le dépaysement, inversement le dépaysement ne serait-il pas une façon de nous faire goûter à l'étrangeté même de l'écriture – de nous en livrer une pure expérience ?

4 Aussi bien, par le biais de cette étrangeté, est-ce une expérience du nomadisme et de l'exil de la signification univoque qui se joue dans le texte dès lors qu'il s'ouvre au travail de la signifiance et de l'indirection comme bouleversement des coordonnées linguistiques qui permettent au locuteur de se repérer dans le paysage familier du discours à visée communicationnelle. Ces effets de déport et de départ, ces changements de lieu (de discours) qu'opèrent les tropes nous invitent à penser les mécanismes de condensation et de déplacement qui signalent l'irruption de la figure en termes de dépaysement : produire une métabole, c'est dépayser le sens dit « propre », et dans le même mouvement lancer un défi à l'idée d'appartenance, instaurer un trouble de l'identité de la signification à elle-même. « C'est seulement au pays de la métaphore qu'on est poète » écrit à ce propos Wallace Stevens, qui, dans un texte au titre emblématique d'« Ange Entouré de Paysans », dépeint la métaphore comme cet « ange nécessaire de la terre », par quoi il faut entendre le poème comme *terra dissimilitudinis* baignée par la lumière de la figure, où les « paysans » ne trouvent leur place qu'en tant qu'ils ont consenti à leur propre dépaysement figural. L'énoncé lyrique n'est-il pas, à ce titre, le lieu où le sujet s'expose à ce qui le clive ou à ce qui dessine en lui un arrière-pays ou une frontière du « dedans, région ô combien sauvage », comme l'écrit Emily Dickinson ?

5 S'il est vrai, comme le suggérait Barthes, que la critique n'habite pas tant un pays qu'une zone littorale entre plaisir du texte et jouissance de la lettre, c'est toujours finalement une réflexion sur la lecture qu'engage le concept de dépaysement. Aux côtés du lecteur, on trouve également le traducteur qui, à la lumière des forces contradictoires qui animent sa pratique, peut témoigner d'une certaine expérience du dépaysement. Tentative d'insérer l'œuvre dans

le paysage de la langue « cible », la traduction ne prend-elle pas en compte la nécessité d'une « épreuve de l'étranger », pour citer Antoine Berman, autant dire un dépaysement reproduisant le geste d'instauration d'une langue mineure auquel l'écrivain lui-même se livre ? À ce titre c'est aussi la question de l'intraduisible qui se pose : résistance au dépaysement au nom d'un « génie de la langue » ou bien au contraire force de dépaysement qui ne cesse d'être relancée au gré des traductions qu'il suscite ?

6 Il suffit, pour commencer, de s'essayer à la traduction du mot « dépaysement » lui-même. Bertrand Westphal ouvre notre double volume en nous entraînant dans une exploration linguistique qui dit bien les limites que l'on rencontre dès lors que l'on traque le « dépaysement » d'une langue à l'autre – limites qui témoignent à elles seules du caractère pluriel de ce qui tente de se dire lorsqu'on n'est plus, ou lorsqu'on ne se sent plus, en son pays. De la *nostalgia* que ne ressentait pas Ulysse au *Heimweh* ou à la *Schweizerkrankheit* qui affligeait les mercenaires suisses, de la *saudade* au *banzo* et jusqu'à l'*angoscia territoriale*, ce sont autant d'expériences singulières qui se disent à travers chacun de ces mots. Ce tour d'horizon fait néanmoins apparaître des convergences qui laissent à penser que le dépaysement vécu ou vanté comme expérience délectable est une invention relativement récente. Loin du rêve que le « *locus horribilis* » puisse simplement se retourner en « *locus amœnus* », Bertrand Westphal se fait l'écho de Giorgio Agamben en soulignant que l'expérience de la défamiliarisation peut devenir pour chacun l'occasion d'apprendre à vivre dans un « espace troué ». L'altérité territoriale n'aurait pas à être synonyme d'aliénation mais pourrait conduire « le citoyen [à] reconnaître le réfugié qu'il est lui-même ».

7 L'ensemble des vingt-trois articles réunis ici déploie un vaste panorama au sein duquel le dépaysement se décline dans une grande diversité. Le parcours qui se dessine dans le temps, l'espace, les formes et les genres interroge d'abord l'« ailleurs » dont il est question dans le dépaysement. Même dans le cadre d'un récit de voyage où l'on peut nommer sans difficulté apparente cet ailleurs qui est au-delà de la frontière (le Continent pour les romantiques anglais, l'Orient pour l'anglais Patrick Leigh Fermor qui choisit de rejoindre Istanbul à pied dans les années 1930), la question demeure de savoir à partir de quel moment l'on quitte le territoire du familier. Où l'ailleurs

commence-t-il vraiment ? Le voyage en terre étrangère peut aisément devenir une « domestication de l'étrangéité », il peut s'imaginer comme « un retour aux origines autant qu'un détour vers l'inconnu » comme le montre Béatrice Blanchet qui souligne la difficulté pour le voyageur d'échapper à un regard impérial qui a fait « des territoires de l'altérité un enjeu de savoir et de pouvoir ». C'est déjà bien de cette difficulté de se départir de ce que l'on connaît que témoigne « Le Récit de voyage des Shelley », selon Fabien Desset : ce récit ne se conçoit pas indépendamment des textes qui le précèdent comme des attentes de ce ceux à qui il est destiné. Ainsi, même les émotions les plus intenses, qu'elles soient « d'émerveillement » ou de « dégoût » n'échappent pas entièrement à un lexique « prémâché ». D'où cette question qui ne peut entièrement trouver réponse : « Quelle est la place de l'Autre ? » dans ces écrits.

8 Est-ce à dire que le dépaysement se trouve parfois plus aisément en son propre pays, comme dans cette « autre » Angleterre des années 1830 dont nous parle Hubert Malfray dans son étude du roman « Newgate » ? Le Newgate, « genre éphémère » qui plonge dans les bas-fonds et le monde des bandits de grands chemins témoigne, à l'orée du roman victorien, d'une fracture profonde qui marquera durablement la société et le roman anglais. Ce sont bien « des enjeux esthétiques mais aussi politiques et sociaux » qui se font jour à travers ce « décentrement du paysage littéraire » vers des espaces marginaux et des « territoires souvent obscurs et fantasmatiques ». Montrer un ailleurs dont il faut comprendre qu'il est chez soi est également l'objet du voyage entrepris par l'écrivain James Agee et le photographe Walker Evans lors de la Grande Dépression qui frappe les États-Unis dans les années 30. Là encore il s'agit d'opérer un décentrement qui offre de son propre pays une autre réalité – en l'occurrence, comme l'écrit Adriana Haben, celui d'une « pauvreté abjecte » dont il faut donner à voir, littéralement, le visage. La portée politique du travail entrepris et l'urgente nécessité de témoigner donnent lieu ici à un renouvellement du genre du documentaire qui noue intimement expérience humaine et innovation esthétique. Le brouillage des frontières entre l'ici et l'ailleurs se retrouve également au sein de *The Shadow Lines*, récit d'« expatriations croisées » de l'auteur indien Amitav Ghosh où le dépaysement s'inscrit, comme le souligne Natacha Lasorak, dans un paradoxe. « Going Away » se fait

parfois synonyme d'un effet de déjà-vu, tandis que « Coming Home » évoque une sensation de défamiliarisation. Le paysage trouble les attentes des personnages, déjoue celles des lecteurs et des lectrices dans un dépaysement qui est aussi celui de l'histoire officielle dont il revient à l'écrivain de briser la linéarité dans un geste conjointement politique et esthétique.

9 Nombre des articles qui suivent font état d'un dépaysement forcé où c'est l'autre – envahisseur ou colonisateur – qui s'invite ni plus ni moins chez soi. Les « dépaysés » dont nous parlent Johanne Charest, Claire Omhovère et Sophie Letessier appartiennent à ces peuples des Premières Nations – respectivement peuple Innu, peuples des prairies du Saskatchewan et communauté Haisla – qui n'ont pas seulement été spoliés et déplacés par l'histoire, mais qui se voient en quelque sorte « dépaysés » une deuxième fois à travers les représentations d'eux-mêmes ou de leur pays qu'une tradition littéraire ou paysagère peut véhiculer. L'expérience de la perte est alors moins vécue comme privation que comme aliénation face à un « empaysagement » imposé (Charest), avec tous les clichés qu'il véhicule – d'où cette entreprise de « dépaysagement » (Letessier, Omhovère) à laquelle se livrent parfois les auteur.es autochtones. Loin des paysages convenus, loin des genres bien établis comme le « roman des prairies », l'écriture s'oriente vers « l'indéfinition » du lieu (chez Annette Lapointe), s'écarte d'une « familiarité fantasmée », notamment celle de « l'Indien écologique » (chez Eden Robinson), au risque de livrer la question de la représentation à l'aporie. Dans tous les cas, on assiste à un geste qui récuse tout ce que la théorie de la *terra nullius* et le fantasme des paysages vierges ont pu occulter – d'où la tendance à raturer d'une façon ou d'une autre le paysage pour réinscrire une véritable altérité. En s'installant sur les « borderlands » de Gloria Anzaldúa, à la frontière des États-Unis et du Mexique, Pascale Guibert nous entraîne elle-aussi dans un ailleurs incertain, dans une « terre ambiguë » où s'agrègent ceux que l'histoire laisse à sa marge et ce que le discours consolide comme étant marginal ou minoritaire. A travers le texte d'Anzaldúa, nous sommes invités à penser la frontière non plus comme entre-deux, mais comme une zone où les oppositions se défont pour laisser place à un paysage composite et polyphonique, en constante transformation. Le dépaysement devient une « épreuve absolue » dans laquelle les

repères sont sans cesse bouleversés au sein d'une multiplicité mouvante et déconcertante.

10 C'est une autre forme de « paysage dé-composé » dont nous parle Philippe Wellnitz à travers le roman d'Adolf Muschg, *Heimkehr nach Fukushima*. L'histoire d'amour qui se déroule au milieu du paysage anéanti de Fukushima mêle au plus intime histoire collective et histoire privée : en même temps que ce parfait ailleurs géographique qu'est le Japon pour l'Occidental laisse place au spectre d'un monde posthumain, le « dépaysement radical » éprouvé au milieu des décombres enclenche un jeu puissant entre pulsion de mort et pulsion de vie. Seule la rencontre amoureuse du corps de l'autre semble finalement permettre une forme de recomposition et de retour (*Heimkehr*) vers soi-même dans ce roman. De la « radicalité » du dépaysement il est également question dans la contribution qu'Ema Galifi consacre à Isabelle Eberhardt et Albert Camus. Véritable « transformation ontologique » qui se fait le signe d'un « arrachement à soi et au monde », le dépaysement dont Ema Galifi analyse ici les différentes modalités en les reliant à « la logique de la conversion » chez Eberhardt et à la « poétique de l'inhumain » chez Camus, prend la forme chez ces deux auteur.es d'un processus aussi bien géographique qu'existentiel. L'ailleurs si proche, le dépaysement au plus intime de soi-même, est aussi ce vers quoi nous entraîne le récit de *A Princesa* où le périple erratique d'une travestie transexuelle retrace l'impossibilité de séjourner dans un ici qui n'est pas seulement une succession de villes et de pays étrangers mais un corps qu'il faut sans cesse transformer et dans lequel on ne trouve nul repos. Une autre forme de *dépaysagement* est ici à l'œuvre : il s'agit de « déterritorialiser » son propre corps pour le faire échapper aux assignations identitaires ou encore, selon le mot qu'Humberto Fois Braga emprunte à Derrida, pour se livrer à un processus « d'*anarchivement* », soit d'anarchie dans les archives. L'autre qui impose tacitement ou non sa norme a aussi le pouvoir de toucher au plus intime de soi dès lors qu'il s'en prend à la langue elle-même. C'est ce que montre Ingeborg Rabenstein-Michel à travers l'expérience de défamiliarisation qui frappe une jeune fille lorsqu'elle voit sa ville natale de Vienne tomber aux mains de l'envahisseur nazi. Dans toute son œuvre, Ilse Aichinger nous parle ainsi d'un « *Un-Heimat* » qui est le pays de sa langue maternelle dénaturée. L'autrice n'aura ensuite de

cesse de travailler cette langue au plus près dans la tentative de trouver un nouveau langage, « parfois hermétique », comme s'il n'y avait d'autre solution que de dépayser davantage ce qui l'a été pour retrouver une sorte de terre à soi.

11 En avançant dans la rencontre d'un ailleurs toujours plus intime, on voit que l'étrangeté de la langue peut prendre la forme d'une expérience parfaitement ordinaire vécue au sein même de la langue maternelle – l'expérience d'une différence à soi qui s'éprouve à chaque mot. Cette étrangeté se trouve au cœur de l'expérimentation moderniste, dont Amélie Ducroux souligne la « tentative de déplacer le sujet de l'écriture dans sa propre langue ». Face à l'aliénation de celui ou celle qui pourrait se croire en territoire familier quand il parle, la poésie s'engage dans une lutte, « lutte pour faire sens avec les mots, mais aussi […] lutte pour se défaire du sens des mots et leur permettre de *re-signifier* ». Dans la poésie du poète espagnol Guillaume Carnero, rangé parmi les *Novismos*, la poésie creuse là encore l'abîme de la langue et devient « espace pour se perdre », selon la formule que Catherine Guillaume emprunte à Michel de Certeau. Dans le même temps, l'écriture atteint à une singularité qui permet de décrire le mouvement qui s'engendre comme « dépaysement vers soi », pour citer le titre même de l'article de Catherine Guillaume. Que dire alors du choix d'écrire dans une langue autre que sa langue maternelle, en l'occurrence l'italien pour le poète américain Ezra Pound comme pour Jumpha Lahiri, écrivaine américaine d'origine bengali ? Émilie Georges envisage différentes lectures possibles du dépaysement linguistique choisi par Pound, lectures allant du ralliement idéologique à ce qui serait la quête d'une émotion dans la matière même de l'autre langue. Dans le cas de Lahiri c'est bien un voyage vers l'étrangeté qui s'esquisse, voyage qui passe par un jeu trouble avec l'auteur de *L'Homme Dépaysé*, selon l'hypothèse de Sara Di Balsi, mais qui intrigue plus encore par le choix de s'aventurer dans une langue que l'autrice dit par ailleurs avoir apprise tardivement et non sans difficulté. Il est alors loisible de se demander, une fois de plus, si ce n'est pas la force de l'intraduisible qu'il s'agit de capter au fil de cette quête. D'une autre façon, la résistance que peut offrir la langue étrangère est une question à laquelle on ne saurait échapper lorsqu'il s'agit de traduire une langue créée de toutes pièces. Ainsi, Virginie Buhl se penche sur la

traduction française du roman *Riddley Walker*, et du Riddleyspeak, langue inventée par son auteur, Russel Hoban, comme pour mieux dépayser ses lecteurs et lectrices. L'« immersion dépaysante dans un autre espace-temps » que propose l'œuvre de science-fiction est accentuée dans ce cas par la dimension expérimentale du texte qui joue à la fois sur ce qui est identifiable et radicalement autre.

12 De l'ensemble des articles, il ressort clairement que le dépaysement n'est pas simplement l'objet d'une thématisation mais qu'il constitue la réponse même que l'écriture ou l'art donnent à une expérience – réponse qui implique à son tour celui ou celle qui reçoit l'œuvre. L'horizon du lecteur ou de la lectrice n'est d'ailleurs pas uniquement ce qui est visé mais ce qui est déjà là, inscrit sous la forme d'une habitude ou d'une attente qui déterminent l'œuvre. Que le destinataire soit explicitement ou implicitement présent, le dépaysement est d'autant plus puissant qu'il s'ancre dans un terreau familier, qu'il se fonde sur la possibilité d'une re-connaissance pour mieux la déjouer. Marie Laniel montre comment Virginia Woolf choisit de situer son dernier texte, *Between the Acts*, dans un « coin de terre » où une petite communauté assiste au traditionnel *pageant* qui rejoue l'Histoire nationale. Mais ce lieu est aussi un lieu sans coordonnées, un lieu « abstrait », où se produit une défamiliarisation constante de ce qu'on croit connaître ou reconnaître, et notamment la langue « commune », « fragmentée et défamiliarisée par des effets d'écho et de juxtaposition incongrus ». C'est à travers la force de « l'absentement » et de l'ouverture à « l'absentement » – terme emprunté à Jean-Luc Nancy – que Solène Camus envisage pour sa part le dépaysement dans son étude de *Wish You Were Here*, roman de l'auteur britannique Graham Swift. Le récit nous entraîne sur les pas d'un paysan littéralement dé-paysé, exilé sur une île où il ne peut pas plus refaire ses racines qu'il ne peut espérer se retrouver chez lui dans son Devon natal. Loin des paysages enchanteurs de la pastorale, le roman de Swift devient le lieu d'une spectralité qui envahit tout le texte et travaille l'écriture pour nous laisser entendre « une langue du dépaysement ».

13 À côté des nombreux.ses auteur.es qui s'installent dans un cadre reconnaissable ou bien identifié pour mieux déplacer leur lecteur ou leur lectrice à l'intérieur de celui-ci, on trouve ceux et celles qui jouent en outre de l'association et du passage d'un genre, d'une forme

ou d'un médium artistique à l'autre pour creuser l'écart. Alors que Pierre Perrault utilise l'image pour arracher à eux-mêmes des hommes trop « paysés par les livres » selon la formule du documentariste, Adriana Haben souligne comment James Agee et Walker Evans combinent récit et image dans un livre, mais en jouant sur la coupure et la juxtaposition pour se démarquer volontairement de la pratique de l'illustration. Aux côtés de l'intertextualité, l'intermédialité se trouve à l'honneur chez un poète comme Carnero où le poème se construit en regard du tableau et où le dépaysement naît des sauts et passages entre le visuel et le textuel. C'est à l'inverse le tableau qui invite l'écrit sur la toile dans l'univers de Cy Twombly, déployant une véritable réflexion – fût-elle muette – sur l'écriture. Loin de changer simplement de support, le texte dépaysé se donne avant tout comme le produit d'un geste qui le fait apparaître ou disparaître, geste de la peinture qui peut mettre en avant ce qui résulte ni plus ni moins d'un « écoulement » ou d'une « fluctuation liquide ». Tantôt lisible, tantôt porté jusqu'à l'illisible, le signe linguistique peut se trouver « englouti » sur la toile, comme le souligne Frédéric Montégu. C'est à la matérialité même de l'écriture que le regard dépaysé se trouve ainsi renvoyé.

14 Le jeu entre le familier et l'incongru que produit le dépaysement générique trouve une expression scénique spectaculaire dans l'opéra de Thomas Adès, *The Exterminating Angel*, transposition du célèbre – et on ne peut plus dépaysant – film de Buñuel. Jean-Philippe Héberlé souligne comment le déplacement sur la scène du huis-clos du film (huis-clos qui, sur le plan diégétique, induit une défamiliarisation chez les personnages) est l'occasion de bouleverser les règles opératiques. Recourant, entre autres, à des tessitures ou typologies vocales surprenantes, Adès déploie un « éclectisme musical » qui « (dé)multiplie les paysages sonores », et propose au spectateur un « nouveau paysage musical et théâtral ». Chez la vidéaste Ailbhe Ní Bhriain, l'hybridité triomphe également sur tous les plans : images et sons sont retravaillés pour reconfigurer un paysage dont les « dimensions imaginaires et topographiques » s'entrelacent. Puissamment onirique, mais aussi fortement politique, l'œuvre de l'artiste irlandaise déploie « un espace palimpseste hanté tant par l'histoire nationale et coloniale que par le spectre du déracinement ». C'est par le biais de ce que Valérie Morisson appelle une « esthétique

archipélagique » que Ailbhe Ní Bhriain invite spectateurs et les spectatrices à un voyage où le questionnement éthique passe par la création originale de paysages d'une étrangeté captivante et d'une beauté déroutante.

15 Au fil des lectures que nous propose le volume, revient la question du parcours qui s'effectue à travers le dépaysement. Où le voyage se termine-t-il ? Où le lecteur, la lectrice dépaysé.es se retrouve-t-ils en bout de course ? Il y-a-t-il un « re-paysement » possible ? Tandis que la *Princesa* de Fernanda Alburquerque se voit condamnée à un voyage sans retour, le rite de passage semble en revanche réussi pour le voyageur de Patrick Leigh Fermor. Reste tout de même la question de savoir si, une fois que l'on est « entré » dans le dépaysement, on peut véritablement en ressortir. Ne demeure-t-on pas toujours sur une ligne de faille, sur un littoral, dans un entre-deux ? La position « liminale de l'insider-outsider » se retrouve, avec des variations, dans nombre des études qui suivent : inconfortable, instable, incertain ou fuyant, cet « entre » se donne aussi comme le lieu d'une tension, d'une circulation ou d'une oscillation. Il se pourrait alors que le dépaysement soit à chercher là où début et fin s'estompent ou s'annulent : au milieu – d'autant que l'expérience n'est pas toujours vectorisée. Dans ce temps et ce lieu de l'« entre » où ne subsistent parfois que le mouvement et le passage, l'émerveillement peut côtoyer la terreur, la contemplation tranquille peut faire place au malaise. Rien, en tout cas, qui n'aura laissé indifférent.

AUTEURS

Pascale Tollance
IDREF : https://www.idref.fr/151776032
HAL : https://cv.archives-ouvertes.fr/pascale-tollance
ISNI : http://www.isni.org/0000000120365865
BNF : https://data.bnf.fr/fr/16503588

Axel Nesme
IDREF : https://www.idref.fr/032420781
ISNI : http://www.isni.org/000000011573104X
BNF : https://data.bnf.fr/fr/12345404

Victoria Famin
IDREF : https://www.idref.fr/259334685

Fabrice Malkani
IDREF : https://www.idref.fr/028950291
ISNI : http://www.isni.org/0000000115629336
BNF : https://data.bnf.fr/fr/12067983

Valérie Favre
IDREF : https://www.idref.fr/260845272

Natacha Lasorak
IDREF : https://www.idref.fr/266681069
ORCID : http://orcid.org/0000-0001-9242-1432
HAL : https://cv.archives-ouvertes.fr/natacha-lasorak

Textures n°24

Le récit de voyage des Shelley : entre émerveillement et familiarité

Fabien Desset

DOI : 10.35562/textures.242

Droits d'auteur
CC BY 4.0

PLAN

Le discours périégétique et les limites du dépaysement
  Le discours de l'émerveillement : exagération et sublime
  La réalité cachée
Tourisme littéraire : projection du familier
« Re-paysement » britannique
Conclusion

TEXTE

1 Lorsqu'en 1817 Percy Bysshe et Mary Shelley publient *History of a Six Weeks' Tour*, le ménage, qui comprend également Claire Clairmont, demi-sœur de Mary, a déjà fait deux voyages sur le Continent et s'apprête à partir pour l'Italie, au printemps 1818. Il y a donc déjà un peu de familiarité dans le dépaysement, mais même dès leur premier voyage, le dépaysement connaît ses limites. Dans *Shelley's Eye, Travel Writing and Aesthetic Vision* (2005), Benjamin Colbert étudie notamment la tension existant entre, d'une part, le fantasme de pays plus ou moins exotiques prenant souvent la forme d'un tourisme littéraire et, d'autre part, la volonté du poète de se démarquer du discours touristique abondant en stéréotypes et préjugés, à l'image du gallophobe, mais populaire, A *Classical Tour through Italy* (1813) de John Chetwode Eustace.

2 L'idée de fantasme, comme celle de préjugé ou de stéréotype, est problématique dans le sens où elle convoque ignorance et familiarité ; d'une part, le dépaysement imaginaire et, d'autre part, un retour aux idées préconçues d'un même groupe sociolinguistique ou culturel projetées sur l'Autre, notamment le discours touristique britannique.

En tant que romantiques, c'est le dépaysement et l'émerveillement que les Shelley recherchent, mais leur récit de voyage n'exclut pas la substitution du familier à la nouveauté, retour instinctif au pays donnant aux « touristes » (on parle ici du « Grand tour ») des repères leur permettant pour ainsi dire de se « re-payser ».

3 Cet article se propose de montrer que le dépaysement shelleyen implique une tension entre, d'une part, émerveillement, et, d'autre part, familiarité, d'abord, en étudiant le discours de l'émerveillement, qui repose notamment sur le sublime codifié par Edmund Burke, et en réévaluant l'impact de la réalité cachée sur ce fantasme. Cette tension se retrouvera ensuite dans le tourisme littéraire, puis dans ce que l'on pourrait appeler un « re-paysement » britannique.

Le discours périégétique et les limites du dépaysement

Le discours de l'émerveillement : exagération et sublime

4 Au cours de leur premier voyage, alors qu'ils descendent le Rhin, les Shelley lisent les *Letters Written during a Short Residence in Sweden, Norway, and Denmark* (1796) de Mary Wollstonecraft, la mère de Mary Shelley. Ce n'est donc pas un hasard s'ils décident de publier quelques passages du journal de la future auteure de *Frankenstein* (1818) et de leurs lettres envoyées à Thomas Love Peacock [1]. Mary avait d'ailleurs pour habitude de faire des copies des lettres de son époux. Si Percy Bysshe, à Naples, écrit à Peacock : « I am more pleased to interest you than the many », Mary ajoute dans l'un des post-scriptums de la lettre de Bologne : « Keep Shelley's letters for I have no copies of them and I want to copy them when I return to England [2] », Peacock répondant pour sa part : « if you bring home a journal full of such descriptions of the remains of art and of the scenery in Italy they will attract a very great share of public attention [3] ». Benjamin Colbert, qui rappelle ces échanges, note qu'avant même la décision de Mary de publier quelques-unes de ces lettres dans les *Posthumous Works* (1824) de son époux, la lecture des lettres ou de ses transcriptions au sein du cercle d'amis restés en Angleterre constituait déjà une

publication en soi[4]. Bien qu'il soit naturel de vouloir garder un souvenir de leurs expériences de voyage, surtout chez des Romantiques qui aiment à se « souvenir en toute tranquillité » (« Poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings : it takes its origin from emotion recollected in tranquillity[5] »), il y a de la préméditation dans leurs notes de voyage. Et ce, d'autant plus que les récits de voyages ou « tours », qui servaient alors de guides, étaient en vogue. A titre d'exemple, Colbert liste, pour la seule année 1818, 73 livres de voyage édités au Royaume-Uni, s'ajoutant aux 64 autres à destination de la Grande Bretagne et de l'Irlande. De 1814 à 1816, on compte même un ouvrage par an sur la Turquie et la Grèce, quatre pour ce dernier pays en 1816[6]. A *Classical Tour through Italy* de John Chetwode Eustace, dont les Shelley avaient au moins lu des passages, connut six éditions entre 1813 et 1821, sans compter les éditions étrangères, comme celle de Livourne de 1818. Pour qui savait écrire, la publication d'un récit de voyage était donc une opportunité financière à ne pas négliger. A cela s'ajoute le fait qu'une lettre implique un destinataire, et que l'on n'écrit généralement pas de la même manière à quelqu'un, fût-il un ami ou un parent, qu'à soi-même dans un journal intime, encore que l'épithète « intime » n'ait peut-être pas beaucoup de sens en ce qui concerne le journal de Mary, dans lequel Percy Bysshe écrivait aussi. Daisy Hay conclut, pour sa part, que le lectorat des lettres du poète est « triple », puisqu'il est constitué de Peacock (ou autre destinataire), du cercle d'amis, puis, une fois celles-ci publiées, du public, et que la voix de l'auteur épistolaire est « contradictoire » ou du moins ambivalente, étant donné que les lettres sont à la fois ses « communications les plus privées » et les plus « impersonnelles[7] ».

5 C'est donc dans ce contexte de publication potentielle et de destinataire resté en Angleterre qu'il faut considérer les témoignages de leurs voyages. Il y aura forcément de l'embellissement et de l'exagération, soit pour donner plus d'intérêt à l'ouvrage et vendre plus, bien que les ambitions purement commerciales des Shelley soient limitées, soit pour impressionner l'ami resté en Angleterre ou même l'inviter à les rejoindre : « Come to Rome. », écrit Percy Bysshe à Peacock, après une longue description extatique des vestiges romains venant contredire l'aporie du langage dont il parle ensuite : « It is a scene by which expression is overpowered : which words

cannot convey [8]. » Il s'agit donc d'abord de dépayser le lecteur et le destinataire, pour l'impressionner, le séduire, l'encourager à venir, mais aussi pour se convaincre d'en avoir eu pour son argent. La première lettre de *History of a Six Weeks' Tour* en est un bon exemple :

> The scenery perpetually grows more wonderful and sublime: pine forests of impenetrable thickness, and untrodden, nay, inaccessible expanse spread on every side. Sometimes the dark woods descending, follow the route into the vallies, the distorted trees struggling with knotted roots between the most barren clefts; sometimes the road winds high into the regions of frost, and then the forests become scattered, and the branches of the trees are loaded with snow, and half of the enormous pines themselves buried in the wavy drifts. The spring, as the inhabitants informed us, was unusually late, and indeed the cold was excessive; as we ascended the mountains, the same clouds which rained on us in the vallies poured forth large flakes of snow thick and fast. The sun occasionally shone through these showers, and illuminated the magnificent ravines of the mountains, whose gigantic pines were some laden with snow, some wreathed round by the lines of scattered and lingering vapour; others darting their dark spires into the sunny sky, brilliantly clear and azure. […]

> The prospect around, however, was sublime to command our attention – never was scene more awfully desolate. The trees in these regions are incredibly large, and stand in scattered clumps over the white wilderness; the vast expanse of snow was chequered only by these gigantic pines, and the poles that marked our road: no river or rock-encircled lawn relieved the eye, by adding the picturesque to the sublime. The natural silence of that uninhabited desert contrasted strangely with the voices of the men who conducted us, who, with animated tones and gestures, called to one another in a patois composed of French and Italian, creating disturbance, where but for them, there was none [9].

6 Cela se traduit également par l'isotopie du sublime, qui l'emporte parfois même sur le pittoresque (« no river or rock-encircled lawn relieved the eye, by adding the picturesque to the sublime »), les Shelley faisant consciemment référence aux causes listées par Edmund Burke, comme les vastes espaces (« the vast expanse of

snow »), le silence (« the natural silence of that uninhabited desert ») ou l'obscurité (« the dark woods descending »). Bien sûr, cela vient de ce qu'ils décrivent, le Jura, annonciateur des Alpes, et de l'exaltation qui fait d'eux des Romantiques : si l'écriture suit les règles du sublime et évoque également celles du pittoresque (le « patois »), le sentiment est sincère. On songe néanmoins au roman gothique d'Ann Radcliffe, qui s'inspire elle-même des récits de voyage, avant qu'elle ne voyage à son tour sur le Continent pour finalement inspirer les périégètes suivants, Eustace le premier. Il y a donc un peu de fiction aussi dans ce dépaysement.

7 Si le sublime peut aussi relever de l'excès, l'exagération est une autre composante du discours touristique shelleyen, où l'on trouve de nombreuses hyperboles. Elles prennent parfois la forme d'expressions presque violentes, comme « darting their dark spires into the sunny sky », ou totalisantes, comme « on every side » et « half of the enormous pines themselves buried in the wavy drifts ». Mary insiste ici sur la grandeur, comme dans « large flakes of snow thick and fast », « high into the regions of frost », véritable dépaysement, puisque les Shelley trouvent pour ainsi dire un autre pays au-delà du pays étranger, ou encore « perpetually grows more wonderful and sublime », dont l'adverbe renvoie même à l'infini. L'adjectif « wonderful » évoque à l'époque autant l'émerveillement que la terreur, comme en témoignent les *Tales of Wonder* (1801) de Matthew Lewis, et l'adverbe « strangely » place le voyageur en terre inconnue. La grammaire et la syntaxe sont également mises à contribution : les nombreux préfixes négatifs (« impenetrable », « untrodden », « inaccessible », « incredibly », « uninhabited ») décrivent une terre qui n'a pas encore été foulée, donc foncièrement nouvelle et dépaysante ; on trouve quelques comparatifs et superlatifs de supériorité (« more wonderful and sublime », « the most barren cleft ») et, surtout, l'antéposition de l'adverbe négatif de « never was scene more awfully desolate », peut-être l'expression la plus typique, à la fois du dépaysement et de l'exagération du discours périégétique shelleyen. On la retrouve ainsi en Italie pour les paysages, mais également pour l'art, notamment les ruines des thermes de Caracalla : « Never, s'exclame Percy Bysshe, was any desolation more sublime & lovely [10] ». L'adverbe « never » sert de frontière entre

l'inconnu et le connu et marque ainsi le dépaysement : « I never knew –, écrit-il encore, I never imagined what mountains were before [11] ».

8 Autre expression du dépaysement, l'étonnement, qui relève également du sublime selon Burke et qui va ici jusqu'à ébranler l'imagination : « Their immensity staggers the imagination, and so far surpasses all conception, that it requires an effort of the understanding to believe that they indeed form a part of the earth », écrit Mary [12]. Le dépaysement par le sublime apparaît ici comme un processus cognitif qui requiert une adaptation, une refonte même de l'imagination et de la compréhension. Cela prend parfois l'aspect d'une transe :

> The immensity of these aerial summits excited, when they suddenly burst upon the sight, a sentiment of extatic wonder, not unallied to madness. […] Nature was the poet, whose harmony held our spirits more breathless than that of the divinest [13].

9 Mais dans le même passage, la limite entre le familier et l'inconnu s'estompe du fait d'un retour sur soi : « All was as much our own as if we had been the creators of such impressions in the minds of others, as now occupied our own ». Là, le poète romantique se substitue au voyageur et oublie son lecteur pour se concentrer sur lui-même. D'un côté, la description commence dans un style excessif embellissant quelque peu l'expérience pour impressionner l'ami Peacock, que l'on imagine silencieux, voire un peu jaloux, tandis que ses amis s'émerveillent ; puis, le discours se dégage des conventions et trouve son propre chemin. Il n'est plus question de communiquer, même si c'est ce à quoi servent les mots et les correspondances, mais à explorer, la lettre (ou le journal) devenant alors un laboratoire à images qui pourront être réutilisées dans les poèmes ou les romans. « Mont Blanc » vient d'ailleurs clore *History of a Six Weeks' Tour* : après avoir notamment repris la personnification hyperbolique des « pins gigantesques » animant cette « scène » étrangè(re), le poème se conclut par : « And what were thou, and earth, and stars, and sea,/ If to the human mind's imaginings/ Silence and solitude were vacancy [14]? » Cela fait de nouveau du dépaysé le créateur de sa propre vision, ce qui limite le dépaysement, en faisant resurgir le moi, l'ego, là où on ne l'attendait pas. Il existe une problématique particulière au dépaysement shelleyen, car si la « negative

capability » de John Keats suppose qu'un poète oublie le Moi (*the self*) pour s'imprégner de l'Autre, c'est bien le contraire qui se passe chez Percy Bysshe Shelley, comme on le voit aussi dans ses poèmes « To a Skylark » et « Ode to the West Wind » (1820), où le poète se projette dans le geai et le vent d'ouest. C'est ce que disait l'auteur d'*Endymion* (1818) à propos de William Wordsworth, chantre, selon lui, du « sublime égotiste » (« egotistical sublime [15] »).

10 Les images sublimes de « Mont Blanc » ont *a priori* été inspirées par l'expérience des Alpes *relatée* dans les lettres, essentiellement celles du 12 au 28 juillet. Toutefois, la datation du poème dans *History of a Six Weeks's Tour*, le « 23 juin », qu'elle soit erronée ou non, doit nous mettre en garde contre le raccourci qui consiste à faire systématiquement des descriptions épistolaires les premiers jets des poèmes, comme si le dépaysement physique en prose devait toujours précéder le dépaysement poétique en vers. Il en est de même des ekphraseis des peintures bolognaises qui semblent inspirer à Shelley son portrait de Prométhée dans le second acte de *Prometheus Unbound* (1818-20), alors que ces descriptions des tableaux reprennent elles-mêmes des formulations poétiques d'œuvres antérieures, notamment *Laon and Cythna* (1817-18) [16]. Shelley projette donc aussi des idées poétiques préconçues sur le pays qu'il visite, limitant ainsi le dépaysement. N'est-ce d'ailleurs pas ce qu'il semble souligner, lorsqu'il se demande, dans son poème, ce qu'il adviendrait du Mont Blanc s'il n'y avait pas l'imagination humaine pour le percevoir ?

La réalité cachée

11 Ce que les lecteurs retiennent des récits de voyages des Shelley, ce sont les descriptions sublimes et pittoresques du Rhin, des Alpes et de l'Italie, et moins la réalité de leurs voyages, c'est-à-dire le dépaysement purement physique. Les Shelley mentionnent pourtant leurs traversées souvent chaotiques de la Manche, le voyage picaresque à dos de mule, lors de leur première venue sur le Continent, qui valut à Percy Bysshe des piqures d'insectes et la foulure d'une cheville, ou encore l'excursion sur le lac de Genève en compagnie de Byron, où il faillit bien se noyer, ne sachant pas nager, destin qu'il finit d'ailleurs par connaître au large du Golfe de La

Spezia, depuis appelé le Golfe des poètes. Lorsque, dans « Shelley and Italy », Ralph Pite rappelle que pour leur troisième voyage, Shelley était non seulement accompagné de sa femme Mary et de sa belle-sœur Claire, mais aussi de leurs deux jeunes enfants William et Clara, respectivement âgés de deux ans et six mois, ainsi que de la fille de Claire et Byron, Allegra, qui avait un an, on réalise soudain la réalité du dépaysement :

> Transporting three young children, their mothers, and servants across France and Switzerland must have imposed considerable strain on Shelley. He makes no mention of those circumstances, choosing instead a more impersonal narrative in which (following a long-standing convention) he describes arriving in Italy as an entry into Eden. […] the calm he attains is always exposed to irony too; it may be no more than a self-deception (vulnerable to the fear that he is not essentially serene at all). [17]

12 On en oublie les domestiques, notamment Elise Foggi, qui, la même année, accouche d'une fille, Elena Adelaide *Shelley* [18]. Cette enfant devait décéder quinze mois plus tard, de même que Clara, en septembre 1818, William, en juin 1819, et Allegra, en avril 1822, quelques mois avant la noyade de Shelley. Pite parle donc d'« aveuglement » (« self-deception »), parce que le dépaysement imaginaire des descriptions sublimes et pittoresques des Shelley cache le dépaysement physique qu'implique l'exportation des corps du pays natal vers un pays étranger, et toutes les difficultés que cela engendre.

13 Cette réalité attire l'attention sur ce qu'est vraiment le dépaysement, la perte de repères dans un environnement autre. La nécessité de s'adapter, c'est-à-dire de développer de nouvelles habitudes, dépayse elle-même, dans la mesure où l'on devient un peu étranger. Ainsi, le « patois » évoqué dans *History of a Six Weeks' Tour* n'est pas seulement pittoresque ; il constitue aussi une barrière linguistique, comme en France :

> With what delight did I hear the woman who conducted us to see the triumphal arch of Augustus at Susa, speaking the clear & complete language of Italy, tho' half unintelligible to me, after that nasal & abbreviated cacophony of the French [19].

14 Autre réalité, l'hébergement et la compagnie d'autres voyageurs, étrangers notamment, comme en Allemagne, où les Shelley dorment dans une « diligence par eau », les confrontent à d'autres coutumes :

> Nothing could be more horribly disgusting than the lower order of smoking, drinking Germans who travelled with us; they swaggered and talked, and what was hideous to English eyes, kissed one another [20].

15 Malgré l'inversion hyperbolique du pronom « nothing », similaire à celle de « never » évoquée plus haut, ce témoignage renvoie aussi au familier, le discours du voyageur anglais à l'étranger, comme les Shelley ont pu le trouver dans les périégèses modernes, en commençant par les lettres scandinaves de Mary Wollstonecraft : « Nothing can be more disgusting than the rooms and men towards the evening : breath, teeth, clothes, and furniture, all are spoilt [21] ». Donc même lors de l'évocation du dépaysement physique et de ses désagréments, il peut y avoir projection du familier, qui, dans le cas présent, implique une connivence avec le lecteur de même nationalité. Ce type de discours touristique relève d'une sorte d'impérialisme – on serait presque tenté de parler de chauvinisme – qui, en exportant des préjugés partagés par une nation, colonise l'autre et le « dé-payse ». Cela limite alors le dépaysement du voyageur, même si l'exagération des critiques de l'étranger a aussi pour but de rendre le voyage plus dépaysant. C'est dans les deux sens, donc, que l'exagération fonctionne, pour accentuer ce qui est beau, et faire du voyage une merveille, ou pour accentuer ce qui est dégoûtant, pour en faire une véritable aventure. Toutefois, comme la projection de préjugés, la fiction limite le dépaysement.

Tourisme littéraire : projection du familier

16 Le tourisme littéraire en est une parfaite illustration. Aujourd'hui, les voyageurs se rendent en Nouvelle-Zélande pour se retrouver en Terre du milieu. A l'époque de Shelley, voyager en Italie était un moyen de se retrouver parmi les Anciens, d'où le titre *A Classical Tour*

des éditions ultérieures de l'ouvrage de J.C. Eustace, qui est d'ailleurs assez explicite quant à l'épithète qu'il utilise :

> The epithet *Classical* sufficiently points out its peculiar character, which is to trace the resemblance between Modern and Ancient Italy, and to take for guides and companions in the beginning of the nineteenth century, the writers that preceded or adorned the first [22].

17 Il y a là un véritable désir d'entrer dans un autre monde, lointain aussi bien dans l'espace que le temps, la recherche d'un dépaysement (perdu). Mais n'est-ce pas là le contraire qui se produit ? Car ce que font alors ces voyageurs « classiques », c'est projeter un paysage imaginaire familier « classique », lu dans les livres « classiques [23] », sur un paysage autre ou « moderne », qui n'en demandait pas tant. N'est-ce pas là une négation de la véritable identité de la terre visitée, qui existe bien au-delà de son évocation artistique, d'ailleurs limitée par l'objet fini ? Cette projection d'un imaginaire limite les possibilités qu'un véritable dépaysement peut offrir, la perte puis la découverte de nouveaux repères. Par exemple, chercher absolument à voir le « bosquet de Julie », à Meillerie, c'est aussi refuser de voir ce qui se trouve autour. Chercher la tombe de Cicéron peut empêcher de voir les autres. Percy Bysshe a beau critiquer les touristes anglais, il n'échappe pas à cette autre forme d'impérialisme mental, qui n'est finalement pas sans rappeler ce que Edward Saïd décrit dans *Orientalism* (1978) : la projection d'une idée qu'ont les occidentaux de l'Orient sur les Orientaux, une prosopopée couvrant la voix véritable de l'Autre, que l'on ne peut alors plus percevoir [24]. Pour un Britannique, la France se trouve en effet déjà vers le levant, ainsi que le montre l'exotisme continental du roman gothique anglais.

18 Le tourisme littéraire désigne, d'une part, les lieux célébrés par la littérature et les arts, et, d'autre part, les lieux où les artistes ont vécu et ceux où ils reposent aujourd'hui, ce que Benjamin Colbert appelle aussi « nécro-tourisme » :

> Readers, like tourists, follow in the footsteps of writers, learning to read the places that have been hallowed by poetry and the poetry by place. […] literary tourism, a phenomenon Nicola Watson has recently called a typically romantic practice involving "habits of writing and memorialisation" growing alongside a new interest in the

> birthplaces, homes, haunts, and tombs of writers and their fictions. [… a] kind of touristic intertextuality, the layering of text, place, and affective identification between tourist-readers with absent authors. […] Shelley's attraction to tombs, ruins, and places inscribed by the dead as a special kind of literary tourism: necro-tourism [25].

19 Le « Bosquet de Julie » transporte ainsi Shelley dans la diégèse de *La Nouvelle Héloïse* (1761) de Jean-Jacques Rousseau :

> We passed from the blue waters of the lake over the stream of the Rhone, which is rapid even at a great distance from its confluence with the lake; the turbid waters mixed with those of the lake, but mixed with them unwillingly. (*See Nouvelle Héloïse*, *Lettre* 17, *Part* 4.) I read Julie all day; an overflowing, as it now seems, surrounded by the scenes which it has so wonderfully peopled, of sublimest genius, and more than human sensibility. Me[i]llerie, the Castle of Chillon, Clarens, the mountains of La Valais and Savoy, present themselves to the imagination as monuments of things that were once familiar, and of beings that were once dear to it. They were created indeed by one mind, but a mind so powerfully bright as to cast a shade of falsehood on the records that are called reality. […] I never felt more strongly than on landing at Clarens, that the spirit of old times had deserted its once cherished habitation. A thousand times, thought I, have Julia and St. Preux walked on this terrassed road, looking towards these mountains which I now behold; nay, treading on the ground where I now tread. From the window of our lodging our landlady pointed out "le bosquet de Julie". At least the inhabitants of this village are impressed with an idea, that the persons of that romance had actual existence. In the evening we walked thither. It is indeed Julia's wood. […] We gathered roses on the terrace [of the castle of Clarens], in the feeling that they might be the posterity of some planted by Julia's hand. We sent their dead and withered leaves to the absent.

> We went again to "the bosquet de Julie", and found that the precise spot was now utterly obliterated, and a heap of stones marked the place where the little chapel had once stood. Whilst we were execrating the author of this brutal folly, our guide informed us that the land belonged to the convent of St. Bernard, and that this outrage had been committed by their orders [26].

20 Shelley fait du Rhône un fleuve moins suisse que rousseauien, et demande à Peacock de se référer à la lettre 17 de la quatrième partie pour comprendre la personnification des eaux boueuses : « the turbid waters mixed with those of the lake, but mixed with them unwillingly. » Rousseau écrit en effet :

> Je lui montrois de loin les embouchures du Rhône, dont l'impétueux cours s'arrête tout à coup au bout d'un quart de lieue, et semble craindre de souiller de ses eaux bourbeuses le cristal azuré du lac [27].

21 La personnification est déjà une projection de l'humain sur la nature ; elle se double ici d'un calque de la diégèse de *La Nouvelle Héloïse* sur le pays visité par Shelley : « A thousand times, thought I, have Julia and St. Preux walked on this terraced road, looking towards these mountains which I now behold; nay, treading on the ground where I now tread. » Le pronom « I » se mêle également aux noms « Julia », déjà anglicisé, et « St. Preux », alors que Shelley semble « marcher » dans la phrase à leurs côtés. Le poète prend le rôle de St. Preux lorsqu'il décrit le paysage à Peacock, nouvelle Julie malgré lui, puisque dans la lettre 17, c'est St. Preux, embarqué avec elle sur le lac, qui lui décrit le Rhône « de loin » (« at a great distance ») et les Alpes (« these mountains which I now behold ») ; ou bien Peacock devient le nouveau Mylord Edouard, la lettre 17 lui étant adressée. La nature épistolaire de *La Nouvelle Héloïse* renforce l'identification de Shelley à St. Preux, mais aussi à Rousseau [28], et, à nouveau, la lecture de lettres, comme celles de Pline le jeune [29], alors qu'il voyage, lui fournit des modèles pour les siennes. Shelley a beau dire que les habitants de Meillerie sont assez crédules pour croire que les « personnes » (pourquoi pas « personnages » ?) du roman ont vraiment vécu, il les rejoint, une fois dans le bois : « It is, indeed, Julia's wood. »

22 La référence de Shelley est précise, car il porte apparemment avec lui l'ouvrage de Rousseau, qu'il dit lire « toute la journée » et qui lui sert donc de guide. C'est une habitude que Shelley gardera toute sa vie : son ami Thomas Jefferson Hogg, à qui, au passage, il parlait déjà de *La Nouvelle Héloïse* en 1811 [30], le décrit ainsi toujours en train de lire, même dans les rues bondées de Londres : « he was to be found, book in hand, at all hours; […] especially during a walk; not only in the country, and in retired paths, […] but in the most crowded throroughfares of London [31] ». De même, John Edward Trelawny [32] dit

avoir trouvé, dans les poches de son cadavre échoué, un « volume de Sophocle » et le poème *Endymion* de Keats ouvert à une page, comme s'il le lisait au moment même où la tempête s'abattit sur son embarcation. Il faisait donc un excellent candidat pour le tourisme littéraire préconisé par Eustace, même si Shelley ne se bornait pas aux « Classiques ».

23 Loin de le dépayser, le paysage lui paraît alors « familier » (« monuments of things that were once familiar »). Il annonce même l'esthétisme d'Oscar Wilde, en affirmant la supériorité de l'art sur la réalité (« They were created indeed by one mind, but a mind so powerfully bright as to cast a shade of falsehood on the records that are called reality »), et en faisant des villes et des lieux naturels, des « monuments » à la gloire de Rousseau et de sa diégèse. C'est que, comme à la fin de « Mont Blanc », il songe à l'immatérialisme de Georges Berkeley, ainsi qu'il l'écrit dans le manuscrit de la lettre : « The feelings excited by his Romance have suited my creed, which strongly inclines to immaterialism [33]. » Il ne peut alors accepter que les choses qu'il voit ne correspondent pas à ce qu'il a lu : « I never felt more strongly than on landing at Clarens, that the spirit of old times had deserted its once cherished habitation. » L'idéalisation littéraire ou celle du passé – le romantisme donc – va toujours de pair avec le dénigrement du présent : l'accent français est nasillard, les auberges sont horribles, les jeunes Savoyards sont difformes (Shelley 1964 : I, 482), les Italiennes n'ont pas la beauté enivrante des Anglaises, le pays de Rousseau a perdu de sa superbe ancestrale, et le « Bosquet de Julie » a été « totalement oblitéré » par des moines catholiques par définition (shelleyenne) dégénérés : « the precise spot was now utterly obliterated, and a heap of stones marked the place where the little chapel had once stood. » C'est pourtant là que réside le véritable dépaysement, plus grand encore que celui consistant à se transporter dans une diégèse connue : le vrai dépaysement est celui qui est anti-« classique », que l'on n'attend pas et qui voit le poète confronté à une nouvelle réalité.

« Re-paysement » britannique

24 La prise à témoin du lecteur de même nationalité, dont l'auteur voudrait se faire un allié, et la critique de l'étranger, à l'accent

nasillard et aux manières impolies, montrent déjà tout l'espace qu'occupe la sensibilité britannique de Shelley dans sa quête de dépaysement. Cette importation mentale de la Grande Bretagne, bien que Shelley ne corresponde pas à la norme britannique d'alors et que ce soit d'ailleurs l'une des raisons de son exil volontaire, se traduit d'une autre manière encore.

25 De même qu'il contamine l'Italie par une Grèce fantasmée, ou fantasme une Grèce à partir de ce qu'il voit en Italie, notamment à Paestum et Pompéi (« This scene was what the Greeks beheld. (Pompeii you know was a Greek city.)[34] »), il lui arrive d'importer des lieux britanniques dans ses descriptions italiennes, pour que son correspondant puisse mieux comprendre ce qu'il décrit. Ces lieux servent de repères, mais la comparaison transforme quelque peu le pays visité. C'est ainsi que le bois de Bisham et sa « falaise » servent à décrire, à Rome, les thermes de Caracalla envahis par la végétation :

> The perpendicular wall of ruin is cloven into steep ravines filled with flowering shrubs whose thick twisted roots are knotted in the rifts of the stones. At every step the aerial pinnacles of shattered stone group into new combinations of effect, & tower above the lofty yet level walls, as the distant mountains change their aspect to one rapidly travelling along the plain. The perpendicular walls resemble nothing more than that cliff in Bisham wood which is overgrown with wood, & yet is stony & precipitous – you know the one I mean – not the chalk-pit, but the spot which has that pretty copse of fir trees & privet bushes at its base, & where Hogg & I scrambled up & you – to my infinite discontent – would go home[35].

26 Shelley transformait déjà l'édifice en « ravins » (« ravines ») sublimes, comme en témoignent les adjectifs renvoyant à la grandeur (« steep », « aerial », « tower above », « lofty ») et au danger (« precipitous », « perpendicular »), que l'on retrouve dans les récits de voyage et le roman gothique. La comparaison à la forêt de Bisham complète ce retour rousseauien à la nature, mais anglicise aussi Rome.

27 Autre exemple, le ciel de Bagni de Luca, en Toscane, est comparé aux cieux anglais :

> The atmosphere here [...] is diversified with clouds, which [...] decrease towards the evening, leaving only those finely woven webs

> of vapour which we see in English skies, and flocks of fleecy and slowly moving clouds, which all vanish before sunset [...] [36].

28 Ces nuées anglo-italiennes se retrouvent dans la diégèse orientale de *Prometheus Unbound*, à la fin de l'acte I, pour décrire des esprits annonçant la transition d'un paysage caucasien, représentant l'Occident corrompu, à un paysage indien, incarnation de l'Idéal en grande partie inspirée de l'Italie dans les deux actes suivants [37].

29 Ces comparaisons sont parfois hyperboliques, c'est-à-dire qu'elles sont faites pour souligner la plus grande sublimité de ce que Shelley voit à l'étranger. Le meilleur exemple est à nouveau Pompéi, dont les bâtiments peu élevés contrastent avec les « ravins cimmériens de villes modernes », Londres, Paris ou encore Manchester :

> Another advantage too is, that in the present case the glorious scenery around is not shut out, & that unlike the inhabitants of the Cimmerian Ravines of modern cities the antient Pompeians could contemplate the clouds & the lamps of Heaven could see the moon rise behind Vesuvius, & the sun set, in the sea, tremulous with an atmosphere of golden vapour [38] [...].

30 On trouve déjà, dans cette lettre antérieure, la métaphore « nordique » des ravins, mais elle sert cette fois à décrire de manière négative l'Angleterre (principalement), puisqu'il est question d'urbanisme et non du bois anglais plus idyllique de Bisham. En fait, la nature septentrionale (« Cimmerian ») de ces villes renvoie davantage aux ravins enneigés des Alpes, certes sublimes, mais plus désolés que la campagne italienne, opposition que Shelley exploite donc dans « Prometheus Unbound ». Les villes anglaises viennent contaminer Pompéi et quelque peu re-payser Shelley, mais c'est surtout l'Angleterre qui est dépaysée par les Alpes ou, plus exactement, qui fusionne avec, comme le Caucase, pourtant indien (l'Hindou Kouch), de *Prometheus Unbound* qui, finalement, renvoie à tout l'Occident dans l'acte I. Ce sont donc essentiellement les ravins plus *familiers* des précédents voyages « nordiques » ou « occidentaux » qui re-paysent le poète, en venant contaminer Pompéi, que Shelley orientalise plus loin en la comparant à la Grèce. Car, contrairement à l'évocation de la forêt de Bisham, évoquée avec plus nostalgie dans la lettre postérieure, il tente de repousser le pays natal ou le familier au

loin, afin de se dépayser davantage dans une Grèce fantasmée. Du fait de la comparaison cimmérienne et des idées préconçues qu'implique le fantasme, il n'y parvient qu'à moitié.

31 Un autre exemple est l'emploi de l'adjectif « upaithric » pour signifier l'ouverture des constructions antiques sur la nature et le commerce qu'entretenaient alors avec elle les Grecs de l'Antiquité, source de leur perfection artistique, philosophique et, plus relativement, politique. L'adjectif et son concept même peuvent être considérés comme un import de conversations qu'il avait eues avec Peacock, tous deux l'employant déjà en 1817 dans des poèmes antérieurs au voyage en Italie, *Rhododaphne ; or the Thessalian Spell* pour le dernier, et *Laon and Cythna* pour le premier. L'adjectif « upaithric » a beau dépayser Shelley vers la Grèce antique, autre lieu et autre temps, il n'en exprime pas moins une idée préconçue recouvrant la réalité de l'actuelle Pompéi, dont il ne dit pas tout.

Conclusion

32 La projection d'un discours familier sur le pays étranger qui le dépayse, lui, plus encore que le voyageur qui discourt, conduit à se demander s'il n'est finalement pas plus facile de se dépayser chez soi qu'à l'étranger. C'est ce que semblent penser Mary Shelley et Bram Stoker lorsqu'ils relocalisent leur diégèse suisse et transylvanienne en Grande Bretagne. Il suffit d'un élément exogène pour rendre le quotidien dépaysant, parce que, pour le coup, on ne s'y attend pas. Au contraire, il y a parfois tellement d'attentes chez les voyageurs, du fait de ce qu'ils ont déjà entendu dire ou de ce qu'ils ont lu, qu'ils sont finalement peu étonnés par ce qu'ils voient. Même les expressions « astonishment » et « stagger the imagination » employées par les Shelley renvoient au discours préétabli du sublime, dont les règles ont été dictées plus d'un demi-siècle plus tôt. La déception de William Wordsworth lorsqu'il découvre le Mont Blanc est ainsi loin d'être une posture et est tout à fait pertinente :

> That day we first
> Beheld the summit of Mount Blanc, and grieved
> To have a soulless image on the eye
> Which had usurped upon a living thought
> That never more could be [39]. […]

33 Shelley a beau craindre de parler comme un touriste (« The tourists tell you all about these things, & I am afraid of stumbling on their language when I enumerate what is so well known [40]. »), non seulement il le fait, mais il se comporte aussi parfois comme tel. Benjamin Colbert a beau le décrire cherchant sa propre *voix*, en se démarquant de Eustace et consorts, le poète ne réussit que partiellement. Mais ce n'est pas non plus parce qu'il s'aide d'un discours préétabli pour décrire ses expériences qu'il n'est pas sincère, ou que ses descriptions n'ont aucune valeur poétique. Le moi, et donc le familier, ont une place primordiale dans le romantisme, dont l'objet est avant tout l'expression de sentiments profonds et authentiques. Il serait ainsi bien artificiel de rejeter ses fantasmes, ce que ne fait même pas le concepteur de la « negative capability », John Keats. Seulement, la prise de conscience qu'il existe un autre à découvrir, dans toute sa nouveauté, son caractère inattendu et donc son dépaysement, offre de nouvelles possibilités à l'artiste ou au voyageur.

BIBLIOGRAPHIE

Burke Edmund, A *Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, Londres, Robert & James Dodsley, 1757.

Cameron Kenneth Neil et Donald Henry Reiman (dir.), *Shelley and his Circle 1773-1822*, Cambridge [Mass.], 1961-1986, 8 vols.

Colbert Benjamin, « Bibliography of British Travel Writing, 1780-1840: The European Tour, 1814-1818 (Excluding Britain and Ireland) », dans *Cardiff Corvey, Reading the Romantic Text*, n°13, hiver 2004, p. 5-19, <http://sites.cardiff.ac.uk/romtextv2/files/2013/02/cc13.pdf>.

Colbert Benjamin, *Shelley's Eye, Travel Writing and Aesthetic Vision*, Farnham [Surrey] et Burlington [VT], Ashgate, 2005.

Colbert Benjamin, « Shelley, Travel, and Tourism », dans *The Oxford Handbook of Percy Bysshe Shelley*, Michael O'Neill, Anthony Howe et Madeleine Callaghan (dir.), Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 594-608.

Desset Fabien, « Passing on the Prometheus Myth: Shelley's Misreading of the Setting of *Prometheus Bound* », dans *La Transmission*, Marie Laniel et Pascale Tollance (dir.), *L'Atelier*, vol. 6, n°2, 2014, p 1-23, <http://ojs.parisnanterre.fr/index.php/latelier/article/view/349/pdf>.

Eustace John Chetwode, *A Tour through Italy, Exhibiting a View of its Scenery, its Antiquities, and its Monuments, Particularly as they Are Objects of Classical Interest and Elucidation: With an Account of the Present State of its Cities and Towns; and Occasional Observations on the Recent Spoliations of the French*, Londres, J. Mawman, 1813, 2 vols. [*A Classical Tour (…)* dans les éditions suivantes]

Hay Daisy, « Shelley's Letters », dans *The Oxford Handbook of Percy Bysshe Shelley*, Michael O'Neill, Anthony Howe et Madeleine Callaghan (dir.), Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 208-222.

Hogg Thomas Jefferson, *The Life of Shelley*, Edward Dowden (dir.), Londres, Routledge, 1901.

Holmes Richard, *Shelley: The Pursuit* [1974], Londres, Flamingo, 1994.

Keats John, *The Complete Poems* [1973], 3ème édition, John Barnard (dir.), Londres, Penguin, 1988.

Peacock Thomas Love, *Letters to Edward Hookham and Percy B. Shelley, with Fragments of Unpublished Mss.*, Richard Garnett (dir.), Boston, The Bibliophile Society, 1910.

Pite Ralph, « Shelley and Italy », dans *The Oxford Handbook of Percy Bysshe Shelley*, Michael O'Neill, Anthony Howe et Madeleine Callaghan (dir.), Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 31-47.

Rousseau Jean-Jacques, *Julie, ou la Nouvelle Héloïse. Lettres de deux amants* [1761], Paris, Garnier Frères, 1878.

Shelley Mary Wollstonecraft, *The Letters of Mary Shelley*, Frederick Lafayette Jones (dir.), Norman, the University of Oklahoma Press, 1944.

Shelley Mary Wollstonecraft, *Mary Shelley's Journal*, Frederick Lafayette Jones (dir.), Norman, the University of Oklahoma Press, 1947.

Shelley Mary Wollstonecraft et Percy Bysshe Shelley, *History of a Six Weeks' Tour*, Londres, Thomas Hookham, 1817.

Shelley Percy Bysshe, *The Letters of Percy Bysshe Shelley*, Frederick Lafayette Jones (dir.), Oxford, Oxford University Press, 1964, 2 vols.

Trelawny Edward John, *Recollections of the Last Days of Shelley and Byron*, Boston, Ticknor and Fields, 1858.

Wollstonecraft Mary, *Letters Written during a Short Residence in Sweden, Norway, and Denmark* [1796], 2ème édition, Londres, J. Johnson, 1802.

Wordsworth William, *The Prelude 1799, 1805, 1850*, Jonathan Wordsworth, M.H. Abrams et Stephen Gill (dir.), New York et Londres, W.W. Norton & Company, 1979.

Wordsworth William, *Lyrical Ballads and Related Writings*, William Richey et Daniel Robinson (dir.), Boston, Houghton Mifflin Company, 2002.

Zillman Lawrence John (dir.), *Shelley's 'Prometheus Unbound': A Variorum Edition*, Seattle, University of Washington Press, 1959.

NOTES

1 Les deux premières lettres publiées dans *History of a Six Weeks' Tour* sont signées « M. » et les deux dernières « S. ». Frederick Lafayette Jones inclut donc les deux premières dans ses *Letters of Mary Shelley* (Norman, the University of Oklahoma Press, 1944, vol. 1, p. 9-12, n°18 et 19 des 17 mai et 1er juin 1816), en indiquant qu'elles ont probablement été spécialement écrites pour le récit de voyage, et les deux dernières dans ses *Letters of Percy Bysshe Shelley* (Oxford, Oxford University Press, 1964, vol. 1, p. 480-503, n°353 et 358 des 12 et 22 juillet). Mary Shelley indique sa lecture des lettres de sa mère dans son *Journal*, édité par F.L. Jones (Norman, the University of Oklahoma Press, 1947, p. 13) le 31 août 1814.

2 Percy Bysshe Shelley, *Letters*, *op. cit.*, vol. 2, p. 70 et 54, à Thomas Love Peacock, n°491 et 486, des 23-24 janvier 1819, et du 9 novembre 1818.

3 Thomas Love Peacock, *Letters to Edward Hookham and Percy B. Shelley, with Fragments of Unpublished Mss.*, édité par Richard Garnett, Boston, The Bibliophile Society, 1910, p. 84, 15 décembre 1818.

4 Benjamin Colbert, *Shelley's Eye, Travel Writing and Aesthetic Vision*, Farnham [Surrey] et Burlington [VT], Ashgate, 2005, p. 118 et 123 : « even private communications depend upon wider contexts and conventions ».

5 William Wordsworth, « Preface » (1802) des *Lyrical Ballads* [1798-99], dans *Lyrical Ballads and Related Writings*, William Richey et Daniel Robinson (dir.), Boston, Houghton Mifflin Company, 2002, p. 407.

6 Benjamin Colbert, « Bibliography of British Travel Writing, 1780-1840: The European Tour, 1814-1818 (Excluding Britain and Ireland) », dans *Cardiff Corvey, Reading the Romantic Text*, n°13, hiver 2004, p. 5-19, Tables 1 & 2, p. 10-11, <http://sites.cardiff.ac.uk/romtextv2/files/2013/02/cc13.pdf>, consulté le 07/02/2020.

7 Daisy Hay, « Shelley's Letters », dans *The Oxford Handbook of Percy Bysshe Shelley*, Michael O'Neill, Anthony Howe et Madeleine Callaghan (dir.), Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 208-222, p. 216 (je traduis).

8 Percy Bysshe Shelley, *Letters*, *op. cit.*, vol. 2, p. 85, n°495 du 23 mars 1819.

9 Mary Shelley, « Letter I » (17 mai 1816), dans *History of a Six Weeks' Tour*, Londres, Thomas Hookham, 1817, p. 90-93. Une grande partie de ce passage se retrouve presque verbatim dans la lettre n°348 de Percy Bysshe à Peacock du 15 mai (*Letters*, *op. cit.*, vol. 1, p. 475-476). En l'absence de l'original, c'est la « lettre I » de *History of a Six Weeks' Tour* que Jones publie dans *The Letters of Mary Shelley* (*op. cit.*, n°18, p. 9-11).

10 Percy Bysshe Shelley, *Letters*, *op. cit.*, vol. 2, p. 84, n° 495 du 23 mars 1819, à T.L. Peacock.

11 Percy Bysshe Shelley, « Letter IV » (22 juillet 1816, à T.L. Peacock), *History of a Six Weeks' Tour*, *op. cit.*, p. 151, et *Letters*, *op. cit.*, n° 358, vol. 1, p. 497.

12 Mary Shelley, « Switzerland », *History of a Six Weeks' Tour*, *op. cit.*, p. 44, (« […] that they are indeed mountains », entrée du 19 août 1814, *Journal*, *op. cit.*, p. 10).

13 Percy Bysshe Shelley, « Letter IV », *History of a Six Weeks' Tour*, *op. cit.*, p. 151-152 ; *Letters*, *op. cit.*, vol. 1, p. 497.

14 Percy Bysshe Shelley, « Mont Blanc », p. 142-144, *History of a Six Weeks' Tour*, *op. cit.*, p. 183.

15 John Keats, lettres à George et Tom Keats des 21 ou 27 décembre 1817 et à John Hamilton Reynolds du 3 février 1818, *The Complete Poems* [1973], 3ème édition, édité par John Barnard, Londres, Penguin, 1988, p. 539-540.

16 Percy Bysshe Shelley, « Prometheus Unbound » (1818-20), II, i, 62-82, et *Laon and Cythna* (1817, retitré *The Revolt of Islam* en 1818), I, lvii, 631-639, *The Poems*, Kelvin Everest et al. (dir.), Londres, Routledge, 1988-2013, 4 vols., vol. 2, p. 530-31 et 92. Voir Lawrence John Zillman (dir.) *Shelley's 'Prometheus Unbound': A Variorum Edition*, Seattle, University of Washington Press, 1959, p. 426.

17 Ralph Pite, « Shelley and Italy », in *The Oxford Handbook of Percy Bysshe Shelley*, *op. cit.*, p. 31-34.

18 Richard Holmes, *Shelley: The Pursuit* [1974], Londres, Flamingo, 1994, p. 465-741.

19 Percy Bysshe Shelley, *Letters*, *op. cit.*, vol. 2, p. 3-4, n°460 du 6 avril 1818, à T.L. Peacock.

20 Mary Shelley, *A Six Weeks' Tour*, *op. cit.*, p. 67.

21 Mary Wollstonecraft, *Letters Written during a Short Residence in Sweden, Norway, and Denmark* [1796], 2ème édition, Londres, J. Johnson, 1802, p. 135.

22 John Chetwood Eustace, A *Tour through Italy [...]*, Londres, J. Mawman, 1813, 2 vols., vol. 1, p. vii-viii, également cité par Benjamin Colbert, *Shelley's Eye*, *op. cit.*, p. 127.

23 « *classical* traveller », « classical reader », « *classic* youth », « classic region » ou même « classic river », J.C. Eustace, A *Tour through Italy [...]*, *op. cit.*, vol. 1, p. xx, xlvii, liii, 2, 103, ne sont que quelques exemples.

24 Pour Benjamin Colbert, Shelley est en quête d'un regard original, alors que le discours sur l'autre est essentiellement constitué de projections, esthétiques comme politiques : « [...] the Grand Tour remains vital as a cultural metaphor in the early nineteenth century, a cluster of values under pressure from mass culture and political idealism. [...] His own travel writings negotiate an alternative cultural space for authentic aesthetic vision by interrogating the language of travellers, and the motives of perception underlying travel discourse more generally. » (*Shelley's Eye*, *op. cit.*, p. 10)

25 Benjamin Colbert, « Shelley, Travel, and Tourism », dans T*he Oxford Handbook of Percy Bysshe Shelley*, *op. cit.*, p. 595.

26 Percy Bysshe Shelley, « Letter III », *History of a Six Weeks' Tour*, *op. cit.*, p. 127-135, reproduite dans *Letters*, *op. cit.*, vol. 1, p. 485-487, n° 353 du 12 juillet 1816, à Thomas Love Peacock, mais avec les orthographes « Meillerie » et « terraced ».

27 Jean-Jacques Rousseau, *Julie, ou la Nouvelle Héloïse. Lettres de deux amants*, Paris, Garnier Frères, 1878, p. 436.

28 Benjamin Colbert rapproche ce passage de la fin de « Mont Blanc », et comme il y est question de création, il suggère que c'est surtout à Rousseau que Shelley s'identifie : « Shelley identifies himself with Rousseau, giving and receiving influences with immediate surroundings, which are in turn given duration through their respective works, "Mont Blanc" and *Julie*. In this way, Shelley claims Mont Blanc for his vision, even as Rousseau has impressed Vevai, Clarens, Mellerie, and the surrounding mountains with his. » (« Shelley, Travel, and Tourism », art. cit., p. 602-603, et *Shelley's Eye*, *op. cit.*, p. 112)

29 Mary Shelley, *Mary Shelley's Journal*, *op. cit.*, p. 55, entrées des 29 et 30 juillet.

30 Percy Bysshe Shelley, *Letters*, *op. cit.*, vol. 1, p. 184, n° 140, du 6 novembre 1811.

31 Thomas Jefferson Hogg, *The Life of Shelley*, Edward Dowden (dir.), Londres, Routledge, 1901, p. 84.

32 Edward John Trelawny, *Recollections of the Last Days of Shelley and Byron*, Boston, Ticknor and Fields, 1858, p. 122-23.

33 Kenneth Neil Cameron et Donald Henry Reiman (éds.), *Shelley and his Circle 1773-1822*, Cambridge [Mass.], 1961-1986, 8 vols., vol. 7, p. 33, manuscrit n° 571.

34 Percy Bysshe Shelley, *Letters*, *op. cit.*, vol. 2, p. 73-74, n° 491 des 23-24 janvier 1819, à Thomas Love Peacock.

35 *Ibid.*, p. 84, n° 495 du 23 mars 1819.

36 *Ibid.*, p. 25, n° 472 du 25 juillet 1818, à Thomas Love Peacock.

37 Fabien Desset, « Passing on the Prometheus Myth : Shelley's Misreading of the Setting of *Prometheus Bound* », dans *La Transmission*, Marie Laniel et Pascale Tollance (dirs.), *L'Atelier*, vol. 6, n° 2, 2014, p. 1-23, <http://ojs.parisnanterre.fr/index.php/latelier/article/view/349/pdf>, consulté le 12/02/2020.

38 Percy Bysshe Shelley, *Letters*, *op. cit.*, vol. 2, p. 72, n°491 des 23-24 janvier 1819, à Thomas Love Peacock.

39 William Wordsworth, *The Prelude 1799, 1805, 1850* [1805], VI, 524-528, Jonathan Wordsworth, M.H. Abrams et Stephen Gill (dir.), New York et Londres, W.W. Norton & Company, 1979, p. 212.

40 Percy Bysshe Shelley, *Letters*, *op. cit.*, vol. 2, p. 85, n°495 du 23 mars 1819, à Thomas Love Peacock.

RÉSUMÉ

Français

« Le Récit de voyage des Shelley », poètes et romanciers romantiques anglais du début du XIX^{ème} siècle ayant entrepris plusieurs voyages sur le Continent (1814, 1816 puis 1818), montre que le dépaysement de Percy Bysshe et Mary implique une tension entre émerveillement et fantasme d'une part, et familiarité et retour sur terre (britannique) d'autre part. Cela se voit d'abord dans le lexique de l'émerveillement et du sublime, prémâché par le discours touristique ayant goûté à Edmund Burke ; dans l'exagération dans

les deux sens, embellissement ou dégoût total, les Shelley ayant aussi un lecteur à l'esprit, le destinataire de leurs lettres, Thomas Love Peacock notamment, et le lectorat de leur ouvrage, *History of a Six Weeks' Tour* (1817) ; dans le tourisme littéraire qui calque sur un paysage étranger des écrits célèbres et donc connus, à la manière des nombreuses éditions de A *Classical Tour through Italy* (1813) de John Chetwood Eustace et, dans le même ordre d'idées, dans le fantasme hellénisant de l'Italie moderne ; enfin, dans la résurgence de l'Angleterre au sein de descriptions de lieux étrangers. Quel est alors le véritable dépaysement, s'il y a toujours retour sur soi, sur sa culture et ses attentes ? Loin de remettre en cause la valeur poétique des descriptions de lieux étrangers faisant intervenir les fantasmes de leur auteur, puisque le romantisme se doit avant tout d'exprimer ce qu'il ressent de la manière la plus spontanée et authentique qui soit, cet article tente de voir, finalement, quelle place l'Autre a dans les écrits périégétiques du couple Shelley.

AUTEUR

Fabien Desset
Université de Limoges
IDREF : https://www.idref.fr/121132919
ISNI : http://www.isni.org/0000000357444609
BNF : https://data.bnf.fr/fr/16778083

Le dépaysement dans le roman Newgate (1830-1847) : le paysage par effraction

Hubert Malfray

DOI : 10.35562/textures.244

Droits d'auteur
CC BY 4.0

PLAN

Préambule : Le « Newgate », dépaysement littéraire
Les bas-fonds : territoires de l'obscur
Le paysage du Newgate et l'orientalisation
Le « *slumming* » : modalité du dépaysement
Les grands chemins : lignes d'effraction, lignes de fuite
Envoi : Dépaysement, fantasme et poéticité

TEXTE

Préambule : Le « Newgate », dépaysement littéraire

1 En Angleterre, l'aube du dix-neuvième siècle va de pair avec de profondes mutations sociales, démographiques et géographiques. Avec la révolution industrielle qui commence à imprimer ses marques sur le territoire anglais, c'est une contrée tout entière qui se découvre un nouveau visage : les métropoles grandissent et donnent au paysage urbain une forme souvent inédite, hybride, qu'il est difficile de circonscrire. A la même époque, le paysage artistique fait écho à ces troubles : les hommes de lettres, en particulier, semblent chercher une nouvelle voie d'expression dans le but de comprendre les mutations du moment, les délimiter ou les exorciser. Aux alentours de 1800, la littérature anglaise tente de se frayer divers chemins, avec en tête de cordée les Romantiques, qui, en réponse à l'urbanisation galopante, vont, sous l'impulsion de Wordsworth et Coleridge, repenser le lien entre le monde qui les entoure, l'art et le

divin, replaçant la Nature au cœur d'enjeux artistiques et philosophiques majeurs. Toutefois, cette voie ouverte par les premiers Romantiques fait rapidement place à des inquiétudes qui s'emparent de la littérature pour mieux en « déplacer » les paysages. C'est en particulier ce qui se produit avec un genre éphémère nommé « Newgate » qui voit le jour en 1830 pour s'éteindre une petite vingtaine d'années plus tard.

2 Du nom de la célèbre prison londonienne, le Newgate centre son intérêt sur la question de la criminalité selon une cartographie des plus complexes. Il joue en effet avec les limites du licite et de l'illicite en dressant le portrait de marginaux, le plus connu d'entre eux étant Oliver Twist de Dickens. En flirtant avec le monde des criminels – qu'il s'agisse de criminels urbains ou de bandits de grands chemins – le Newgate semble alors explorer une tout autre facette du monde que celle choisie par les Romantiques, et dire quelque chose de la vérité de son temps : un temps en proie aux réformes (sociales ou juridiques) où il est difficile de trouver des repères stables, où le monde s'interroge et se cherche, de page en page, un paysage qui soit à l'image de ses tourments.

3 Les préoccupations du Newgate coïncident donc avec l'état d'esprit tourmenté caractéristique de temps houleux. L'époque en question est celle du *Reform Bill*, mais aussi de l'exode rural massif. C'est également l'époque où le code pénal entre à son tour au cœur de négociations, déchaînant les passions des philosophes comme celles du peuple. Ce code, aussi connu sous le nom très évocateur de « Bloody Code », est alors décrié pour son manque de mesure et son inefficacité : tout type d'exaction, depuis le plus petit larcin jusqu'au crime le plus sanglant, est en théorie associé à la peine capitale [1]. De nombreux détracteurs décident alors de faire entendre leur voix contre ce système pénal désuet, et parmi eux figurent les auteurs du Newgate. Leurs revendications sont simples : il s'agit pour eux de mobiliser leurs talents d'écrivains pour mieux dénoncer l'inadéquation de ces codes avec leur temps. A titre d'exemple, Bulwer-Lytton, auteur de *Paul Clifford*, premier roman du Newgate, ambitionne de dénoncer ce qu'il nomme « a vicious Prison-discipline and a sanguinary Criminal Code [2] ».

4 Pour atteindre leur but, ces auteurs font le choix de ré-enchanter l'univers usuellement policé des belles lettres en mettant sur le devant de la scène des bandits de grands chemins et autres petits larcineurs urbains. De fait, ils font le choix d'explorer les contrées marginales du crime, comme s'il s'agissait là de faire un pied de nez aux défenseurs de la peine forte et dure qui rêvaient à la stabilité du monde. En faisant entrer des espaces déviants dans le cadre supposément rigide et noble de la littérature, les auteurs du Newgate décident par conséquent de plonger leur lecteur dans un univers hors cadre, à l'image des personnages transgressifs que l'on y découvre.

5 Si la littérature met alors au jour des lieux marginaux, c'est par le truchement du dépaysement, qui devient pour le Newgate un véritable *modus operandi* : il s'agit pour des auteurs de haut rang, dont le plus connu est Charles Dickens, de parcourir les contrées anglaises, depuis les grands chemins où évoluent des bandits héroïsés jusqu'aux bas-fonds urbains où grouille la pègre. Cette trajectoire étonnante n'est en fait pas anodine : arpenter les routes anglaises ou les coupe-gorges londoniens, c'est tenter de chercher, au cœur de déambulations, l'image qui traduirait au plus près l'esprit transgressif d'auteurs rétifs à utiliser les vieilles recettes pour dépeindre leur temps. Le dépaysement serait donc pour les auteurs du Newgate l'occasion rêvée d'un décentrement, la condition de toute subversion d'ordre idéologique. Si l'on considère que les personnages du Newgate se démarquent par leur esprit de licence, d'affranchissement des codes et de transgression, il semble alors que les lieux du Newgate ne peuvent se construire que selon une poétique de l'*effraction*. Cette poétique se mue en symptôme, celui d'une époque où la représentation artistique du monde refuse d'emblée le droit chemin pour préférer les chemins de traverse. L'ordinaire, le canonique et l'usuel sont tout à coup mis à mal par des romanciers qui rêvent de décentrer, de décadrer, ou en d'autres termes, de *dépayser*, le territoire de la littérature.

Les bas-fonds : territoires de l'obscur

6 Au début du XIX^{e} siècle, la criminalité rime avant tout avec les dessous de l'urbain. Comme l'explique l'historien Louis Chevalier, les

classes laborieuses sont à l'époque prises au cœur d'une relation spéculaire fort stigmatisante, assimilées aux « classes dangereuses [3] », et le moyen le plus efficace pour s'en prévenir lorsqu'on est d'un rang social plus respectable est de les tenir à distance, de leur réserver un espace qui leur soit propre. C'est ce qui se produit au niveau urbain avec ce que l'on pourrait nommer la « ghettoïsation » de nombreux quartiers des grandes villes anglaises emblématisée entre autres quelques décennies plus tard par Gustave Doré dans sa célèbre gravure, *Over London by Rail* : on découvre des lieux abyssaux semblables à des souricières, où se massent les pauvres, et avec eux l'idée d'une criminalité qui leur colle à la peau. Cette image est également relayée par les commentateurs sociaux de l'époque tels que Chadwick, Engels ou Mayhew [4] qui dressent un portrait tout aussi tranché des zones urbaines où s'opposent notamment les bas quartiers (*slums*) au reste de la ville.

7 La rhétorique du Newgate s'enracine dans la continuité exacte de ces perceptions sociales, selon une topographie de la frontière, entre bienséance et altérité. Avec le recul du temps, cela peut paraitre normal pour des romans que de se faire le reflet de leur époque, et pourtant, si ces différences urbaines ne sont pas nouvelles, la majorité des romans publiés dans les années 1810 esquivent la question : avec les *Silver Fork novels*, on découvre des intrigues qui, bien loin des *slums*, se centrent sur l'aristocratie et les classes montantes – intérêt qui culmine quelques années plus tard avec *Vanity Fair* de Thackeray. Contrairement à ces romans, ceux du Newgate refusent d'ignorer la dure réalité sociale des bas-fonds, et osent ouvrir les portes de l'Hadès en représentant ce qui était jusqu'alors demeuré en silence. Voici comment l'enfer des bas-fonds prend corps dans *Oliver Twist* :

> A dirtier or more wretched place he had never seen. The street was very narrow and muddy, and the air was impregnated with filthy odours. There were a good many small shops; but the only stock in trade appeared to be heaps of children, who, even at that time of night, were crawling in and out at the doors, or screaming from the inside. […] Covered ways and yards, which here and there diverged from the main street, disclosed little knots of houses, where drunken men and women were positively wallowing in filth [5].

8 Cette description fait état d'un lieu d'abomination, et s'engouffre dans une rhétorique où l'humain se confond avec l'animal, et où la tonalité d'écriture semble revisiter les grands classiques du gothique pour les parer d'une dimension sociale : un sentiment d'oppression nait d'une construction labyrinthique de l'espace qui trouve dans la métaphore dédaléenne son image la plus idéale. Ici, le gothique, qui était très prisé dans le *romance* du XVIII[e] siècle, est finalement revu et corrigé, adapté aux exigences de dénonciation sociale. Les cimetières et autres images d'Épinal du gothique ne sont pas l'outil privilégié du roman de Dickens, qui semble déplacer les grilles de lecture usuelles vers un nouvel espace : celui de l'urbain.

9 Pour ainsi dire, les bas-fonds sont l'image séculaire d'un « monde sous un monde [6] » : ils représentent un *topos* déclassé qui traditionnellement n'a pas droit de cité dans le champ littéraire. C'est un lieu qui résiste à toute définition. A ceci près que le Newgate décide de ne pas esquiver cette mise en mots, mais ambitionne bien au contraire de circonscrire ces lieux indécis, même si cela implique de jouer avec des stéréotypes pour mieux illustrer « la certitude d'une mutation radicale des formes de la vie sociale [7] ». Dire le paysage de la déviance, c'est offrir la possibilité à la littérature de revisiter le monde, de le regarder en face, d'emphatiser parfois ses distinctions, pour mieux essayer d'épingler avec force sa réalité. En effet, les bas-fonds métonymisent une géographie plus générale de la marge qu'affectionne le Newgate. Ils s'écrivent à rebours du bon goût, de la bonne société et de ses codes, et leur représentation fictionnelle devient l'espace de ce qui semble être une dénonciation. Le dépaysement de la littérature ainsi opéré devient la condition d'une critique aux accents politiques et sociaux [8].

Le paysage du Newgate et l'orientalisation

10 Plus exactement, il semble que la représentation des bas-fonds puisse se concevoir uniquement par le biais d'une rhétorique que l'on nommera « orientaliste », en écho aux thèses d'Edward Said : traverser les bas-fonds et les autres lieux marginaux du Newgate ne peut en effet s'envisager que par le truchement d'un mode

d'expression qui emphatise l'exotisme de ces contrées situées au-delà du dicible.

11 C'est l'intuition que va confirmer le roman *Rookwood*, de William Ainsworth, dont nous analyserons plus précisément les modalités. L'intrigue suit les tribulations d'un bandit de grand chemin nommé Dick Turpin, gredin qui va s'immiscer dans une histoire familiale de succession et d'héritage. Sa trajectoire le mène depuis le domaine de Rookwood et son manoir où se déroule l'intrigue principale jusque dans un campement de bohémiens situé à quelques encablures de la grande propriété. Ce campement devient le lieu pivot du roman où se joue, comme en coulisses, le théâtre d'une seconde intrigue dont l'objet est de tendre un miroir à l'histoire cadre. À l'écart du domaine et de sa prétendue bienséance, cette seconde intrigue permet de mettre au jour les ficelles qui sous-tendent le monde des gredins où Dick est adulé, célébré comme le père symbolique d'une micro-société faisant de la transgression son mot d'ordre. Le campement devient le *topos* pivot du roman et s'inscrit dans une géographie aux contours étranges, voire étrangers : situé dans un vallon proche de Rookwood, c'est-à-dire dans un entre-deux, cet espace parenthétique (refuge que les bohémiens ont élu pour accueillir leur présence éphémère) est avant tout un espace présenté comme exotique :

> It was a little valley in the midst of wooded hills, so secluded that not a single habitation appeared in view […], variegated with tinted masses of bright orange, umber and deepest green. […] Deep sunken in the ravine, and concealed in part from view by the wild herbage […] ran a range of precipitous rocks, severed, it would seem, by some diluvial convulsion. […] This quiet scene was the chosen retreat of lawless depredators, […] those creatures of the night – a people whose deeds were of darkness, and whose eyes shunned the light [9].

12 Les teintes orangées, terre d'ombre ou vert profond décrivent un lieu insondable, étrange, en aucun point conforme avec la lande anglaise traditionnellement associée à des couleurs pastel comme celles que l'on voit au XVIII[e] siècle dans les tableaux des grands maîtres du pittoresque anglais. La même remarque peut être faite pour ce qui est de l'escarpement géologique exagéré et incongru des lieux. Cela suffit à faire basculer l'atmosphère du roman dans la démesure, si l'on

entend par là ce qui excède les limites du connu, du maîtrisable. La réalité de l'Angleterre s'efface au profit d'une topographie adaptée, « orientalisée », dirait-on, qui s'accorde en tout point avec les habitants du jour, ces bohémiens devenus « créatures », qui adulent Dick Turpin et l'érigent en souverain.

13 En écho à ce que dit Said des textes orientalistes, c'est ici une rhétorique du non-conforme, de « l'étrangeté » et de la « différence » qui est associée aux bas-fonds [10]. Son but semble être de faire frémir le lecteur précisément par le biais de stéréotypes que Said nomme des « tropes [11] ». Ce sont ces tropes, symptômes d'étrangeté, qui se trouvent associés aux personnages issus de la petite communauté vagabonde : on y découvre entre autres une diseuse de bonne aventure au visage buriné et aux oripeaux moirés qui cristallise l'étrangeté de son clan. Elle suscite en effet une certaine part de suspicion qui collera à la peau du monde hors champ qu'elle incarne.

14 Ce dont on s'aperçoit, c'est bien que l'horreur ou le frémissement ne sont en fait que des impressions de façade suscitées par le monde obscur de la déviance. A vrai dire, derrière cette image sourd une autre légende des bas-fonds – et plus largement des lieux liminaires qu'explore Newgate –, légende qui supplante la première. En effet, à y regarder de plus près, le campement des bohémiens est un lieu de fête, de rire, d'interlude au cours duquel le héros, Dick, peut renouer avec une forme de félicité, comme en témoignent les nombreux chants qui, au cœur du vallon, résonnent à la gloire du gredin. C'est aussi ce qu'illustre la gravure de Cruikshank intitulée « The Inauguration » (qui accompagne le roman) où l'on voit Dick porté aux nues par l'ensemble du petit clan, érigé comme personnage central d'une scène d'adoration.

15 Si l'on revient à *Oliver Twist*, on s'aperçoit que la même logique d'un renversement de valeurs est associée au repaire du vieux Fagin, tanière des brigands et endroit inaugural dans lequel le jeune Oliver va faire ses armes dès son arrivée à Londres. Là encore, on découvre un monde en apparence obscur qui pourtant, dans le détail, se décline en un lieu à la fois exotique et enchanté. Plusieurs événements permettent d'incarner ce glissement du lieu de l'obscur vers l'univers de la fête : niché au cœur des bas-fonds londoniens, l'antre de Fagin est un *topos* où l'identité de l'individu s'efface au profit

de surnoms (on peut penser à Jack Dawkins, ce personnage qui fait entrer Oliver chez Fagin et qui répond aussi au sobriquet de « the Artful Dodger », à comprendre littéralement comme celui qui maîtrise l'art de l'esquive et de l'échappée belle). Dans ces bas-fonds, les hommes se parent de costumes ; dans ces bas-fonds encore, Fagin, prince de la pègre, celui qui au premier regard semble vil et cupide, est, en dépit de son apparente infamie, rebaptisé « the pleasant old gentleman », ou encore « the respectable gentleman[12] », comme si dans ce lieu marginal de la fiction, les valeurs usuelles étaient inversées.

16 La même impression émane de l'étude de la gravure de Cruikshank intitulée « Oliver introduced to the respectable old gentleman » qui accompagne cet épisode du roman : Fagin se retrouve placé au centre de l'attention, tel un personnage de théâtre campé au milieu d'une scène, avec pour objet de capter l'attention de son jeune public et de le divertir. Fagin n'est donc pas seulement le redoutable « receleur de biens volés » (« receiver of stolen goods[13] ») : il est aussi l'amuseur, le bouffon intronisé chef des brigands, et son attitude théâtrale entre souvent en contradiction avec la rudesse de la vie associée aux bas-fonds. C'est de surcroit lui qui offre à Oliver ses premières gouttes d'alcool, faisant ainsi basculer le monde de la déviance dans celui du rêve. Par ce glissement vers le sème du théâtre et du fantasme, le royaume des hors-la-loi est ainsi associé à l'espace de l'artifice et de l'illusion, c'est-à-dire du jeu.

17 On s'aperçoit par conséquent que les bas-fonds prennent forme sur la page du Newgate par l'entremise d'une construction biaisée, d'une mise en tableau à la fois orientaliste et fantasmatique, qui emphatise un sentiment d'étrangeté associé aux lieux dont les contours se dessinent. Par conséquent, les romans lèvent le voile sur une réalité ré-enchantée, sur des terres suspectes que l'on prend plaisir à découvrir autant qu'elles suscitent des frissons. Ce faisant, les auteurs du Newgate invitent leurs lecteurs à une déambulation tantôt inquiète, tantôt amusée, qui rappelle en tout point cette activité – fort répandue au cours de l'époque victorienne – connue sous le nom de « *slumming* ».

Le « *slumming* » : modalité du dépaysement

18 On entend par « *slumming* » l'exploration des bas-quartiers plébiscitée par des individus généralement issus de la bonne société : c'est là ce que l'on pourrait nommer le dépaysement en acte. Au cours de l'époque victorienne, nombreux sont les journalistes et autres commentateurs sociaux à s'adonner à cette mode fondée sur le désir de découvrir par soi-même les conditions de vie des pauvres, leur monde, le cadre de leur existence, leurs coutumes, leurs valeurs et leurs codes. Toutefois, le *slumming* demeure une activité extrêmement paradoxale : si d'un côté, son objet premier est d'arraisonner l'Autre à un savoir, à une vérité dont il serait l'objet d'étude, de l'autre, c'est également ce moment hors de toute temporalité où l'individu bienséant peut oublier pour un temps ses contraintes usuelles afin de donner libre cours à ses fantasmes. Le monde d'en dessous, l'*underworld*, devient ainsi le monde de l'onirisme, un univers où le « *slummer* » est autorisé non seulement à découvrir l'altérité d'un territoire inconnu, mais par la même occasion à *se* découvrir « soi-même comme un autre », pour reprendre l'expression de Ricœur[14]. Dans ce cas, les bas-fonds s'envisagent comme le lieu du fantasme où se frotter à l'Autre, c'est aussi momentanément s'imaginer semblable à lui.

19 C'est précisément ce qu'emblématise toute l'histoire d'Oliver Twist, puisque le jeune homme descend dans les bas-fonds malgré lui avant de finir par découvrir ses origines plus nobles. Ce faisant, Oliver goûte sans le vouloir aux saveurs illicites du monde d'en bas, ce qui semblait, *a priori*, ne pas lui être autorisé par sa naissance. Il devient un « *slummer* » malgré lui, et entraîne le lecteur dans la même aventure délictueuse. Tout comme le personnage, le lecteur est invité à l'expérience d'une forme d'étrangement à soi autorisée par ce dépaysement qui partage de nombreuses qualités avec le carnaval. On l'a compris, les origines d'Oliver se révèleront *in fine* plus nobles que le début du roman ne le laisse présager : le jeune personnage a pour vocation d'incarner le renversement carnavalesque que dit en anglais le signifiant « twist », et sa descente dans le monde du crime donne l'occasion au lecteur bienséant de

prendre part à une inversion entre le « haut » et le « bas », valeurs usuellement stables, pour faire l'expérience d'un monde interdit. C'est si vrai que lorsqu'Oliver réintègre le monde des criminels après en avoir été momentanément sauvé par M. Brownlow, son retour ne peut se faire que sous la condition qu'il abandonne ses vêtements « du dimanche » et qu'il se pare d'oripeaux plus adaptés à sa condition retrouvée de brigand : « The Artful shall give you another suit, my dear, for fear you should spoil that Sunday one », précise Fagin [15]. Un travestissement forcé s'opère alors, sommant Oliver de renoncer à une part de lui-même pour retrouver sa place dans le royaume d'en bas. Le dépaysement semble ne pouvoir s'écrire qu'à l'aune d'un nécessaire travestissement auquel il se conjugue.

20 Comme l'explique l'historien Seth Koven, le *slummer*, qui pratique généralement le déguisement pour mieux se fondre incognito dans l'univers dans lequel il se faufile, est en fait invité à une expérience duelle : celle de l'altruisme d'une part, et celle de l'érotisation d'autre part [16]. Car la contrée de l'Autre est aussi un territoire qui engage le désir : celui de voir sans être vu, de déflorer, d'atteindre une vérité dont on était jusqu'alors tenu à l'écart. En se déguisant, le *slummer* victorien succombe à l'appel de l'inconnu, mais aussi à la possibilité d'aller au contact de l'Autre et de sa terre, et d'y laisser une part de soi. Le lecteur lui-même n'est pas exempt d'une telle logique : lui aussi se retrouve pris dans la mécanique du dépaysement qui caractérise le *slumming*, invité à son tour à déambuler sous-couvert dans l'architecture méandreuse des bas quartiers, pour s'encanailler, frémir et jouir du spectacle. C'est l'invitation que fait à demi-mot l'auteur-narrateur du roman *Paul Clifford* quand il lance au lecteur :

> As when some rural citizen [...] conducts some delighted visitor over the intricacies of that Daedalian masterpiece which he is pleased to call his labyrinth or maze, [...] O pleasant reader! doth the sage novelist conduct thee through the labyrinth of his tale [17].

21 Le fantasme est bien là, qui guette le lecteur au détour d'un monde aussi labyrinthique que l'écriture qui le sous-tend. Or, s'il est question de fantasme dans cette déambulation complice, le *slumming* la tient notamment d'une longue tradition littéraire à laquelle il puise : la tradition orientale des princes déguisés ou princes philanthropes,

qui, tels Harun Al Raschid dans les contes orientaux, décident de se dissimuler sous des vêtements d'emprunt pour déambuler dans les bas-quartiers, le plus souvent nuitamment. Leur objectif est complexe : ils peuvent ainsi se divertir tout en faisant la triste expérience de la misère des hommes prétendument infâmes [18].

22 Cette légende fut à l'évidence ravivée en Europe dès le XVIII[e] siècle avec la publication et la diffusion des *Mille et une nuits*, qui séduisirent de nombreux lecteurs par leur exotisme, à commencer par Dickens dont on sait qu'il en avait été un lecteur friand [19]. Il semble donc intéressant de noter que le *slumming* participe en plein à cette « orientalisation » que nous évoquions précédemment. On comprend aussi, par extension, que par leur construction textuelle, les bas-fonds engagent des modalités d'investigation profondément duelles : entre fascination et répulsion, le paysage prend vie au cœur d'un paradoxe. Il devient sublime en ce qu'il n'a de cesse de forcer le spectateur à franchir les limites qui séparent l'effroi de la séduction.

Les grands chemins : lignes d'effraction, lignes de fuite

23 Si les bas-fonds ont une place de choix dans le Newgate, les romans ne se cantonnent pas simplement à décrire cet univers de l'ombre : ils parcourent d'autres types de paysages en célébrant les bandits de grands chemins, ces personnages populaires qui avaient massivement gagné leurs lettres de noblesse dans le cœur du peuple anglais au cours du XVIII[e] siècle. Qui plus est, dans l'Angleterre contemporaine, de nombreux noms de bandits devenus à l'époque légendaires riment encore dans l'inconscient collectif avec des valeurs telles que l'héroïsme, la fougue et l'entrain. Ceux que l'on nommait les « *highwaymen* » ou « bandits de grands chemins » étaient, à l'origine, bien souvent perçus par le commun des mortels non pas comme des pourfendeurs de la loi, mais plutôt comme des justiciers au grand cœur capables d'exactions pour servir de bonnes causes. En d'autres termes, ils incarnent un autre visage du crime, étonnamment élevé au rang d'exploit.

24 Comme leur nom l'indique, les « *highwaymen* » avaient pour territoire commun les grands chemins : en d'autres termes, aucun lieu fixe ne

leur est attitré, puisque la route est bien par définition un territoire de passage, de vectorialité, d'indétermination, bref : un *no man's land*. En s'intéressant à ces personnages sans feu ni lieu, certains romans du Newgate déplacent leur intérêt depuis la ville vers la campagne, renouant du même coup avec leurs racines picaresques.

25 Cependant, il ne faudrait pas voir dans ce mouvement une volte-face de l'écriture : les grands chemins, qui semblent bien loin des bas-quartiers, ont en commun avec ces derniers l'image d'un lieu insaisissable, hors la loi, débarrassé de toute contrainte. Le roman *Jack Sheppard*, signé de la main du même auteur que *Rookwood*, en est une illustration parfaite : en suivant la trajectoire finaude d'un bandit de renom expert en évasion, le roman consacre celui qui reste encore de nos jours dans les esprits associé à la figure du roi de la débrouillardise et de l'escapologie. De nombreuses gravures de Cruikshank accompagnent le roman et permettent de saisir avec force la façon dont Sheppard se joue des lieux institutionnels, le premier d'entre eux étant la prison, emblème par excellence d'une sanctuarisation infligée par la société à ses détracteurs.

26 L'une d'elles en particulier retient notre attention en ce qu'elle cristallise la fureur et la fièvre du jeune héros. Intitulée « Jack Sheppard's escape from Willesden Cage », cette gravure signée Cruikshank et adossée au roman met en scène le gredin Jack qui réussit à s'extraire d'une petite cellule située au bord d'un chemin. Le texte d'Ainsworth décrit cette dernière comme un sanctuaire inviolable : il évoque « a strong door », « secured by stout bolts and padlocks [20] ». La cellule, quelque peu personnifiée par les adjectifs « strong » et « stout », est indubitablement garante d'ordre, de pouvoir, d'autorité institutionnelle. Mais la ruse de Jack lui permet de s'affranchir de ce corset que l'institution lui a assigné, de s'en échapper. De ce fait, la gravure revêt une image paradoxale. A la croisée des chemins, l'édifice en forme de croix revisite l'épisode biblique de la crucifixion pour le réinventer : pas question de mettre à mort le héros qui est ici en surplomb. Il faut au contraire le célébrer, faire de lui une idole. Une fois la cellule quittée, le héros, accoudé au-dessus de l'édifice sous le regard médusé de deux spectateurs, voit devant lui s'ouvrir tout un paysage. Par l'entremise des flèches indiquant la voie à suivre, la gravure ne se contente pas de montrer le succès de Jack : elle trace dans le paysage de la déviance des lignes de

fuite qui poursuivent métaphoriquement l'entreprise d'évasion de Jack. S'esquissent alors sur la page autant de trajectoires fantasmées qui dessinent dans l'imaginaire du roman une pluralité de possibles.

27 L'image de cette prison devenue croisement de routes illustre plutôt bien la subversion qu'orchestre le Newgate en dépaysant le *topos* institutionnel (la cellule) : en effet, la cellule était au départ censée représenter un lieu immuable du pouvoir, ne menant qu'à la potentielle rédemption de celui qui, mis derrière les barreaux et jeté au regard de tous, était invité à méditer sur ses exactions. Mais ici, elle devient symbole d'irrésolution : elle incarne le mystère qui caractérise aussi le jeune criminel. Si la cellule symbolise au départ le statisme, elle devient ici vectrice de dynamisme. Ce glissement du sens rappelle une distinction faite par Michel de Certeau entre « lieu » et « espace » : pour lui, « lieu » rime avec ordre, ou ce qu'il nomme « la loi du propre », le symbole du stable ; en revanche, l'« espace » correspond davantage à un « croisement de mobiles [21] ».

28 Ce dont on s'aperçoit à travers l'exemple de cette gravure, c'est que le Newgate choisit de redéfinir la sacrosainte stabilité des lieux institutionnels pour inventer un paysage dynamique, un véritable « espace » – au sens que nous venons d'évoquer –, qui repense le sens et la relation de soi au monde.

Envoi : Dépaysement, fantasme et poéticité

29 Le thème du Newgate est donc d'une fertilité extrême : les paysages qui s'y déploient s'emparent de l'imagination et réclament un rapport nouveau au monde, au territoire, à l'espace : le paysage revisité devient ce qui prolonge la déviance. On parcourt les grands chemins comme on déambule dans les bas-fonds : par le biais de l'imagination, par la petite mécanique du fantasme qui est un des rouages du dépaysement. C'est ce que dit Ainsworth lorsqu'il explique sa fascination pour Dick Turpin, héros de *Rookwood* :

> One of Turpin's adventures in particular, the ride to Hough Green, [...] took hold of my fancy [...]. When a boy, I have often lingered by the side of the deep old road where this robbery was committed, to

> cast wistful glances into its mysterious windings; and when night deepened, the shadows of the trees have urged my horse on his journey, from a vague apprehension of a visit from the ghostly highwayman [22].

30 Si les accents de ce passage oscillent entre le gothique, le conte et le *romance*, il y a quelque chose qui dépasse, ou devrait-on dire qui « sublime », ces catégories traditionnelles. En effet, la légende agit comme point de mire et comme ligne de fuite pour un auteur littéralement happé par le paysage de la déviance et le mythe qu'il construit. C'est précisément une fois que Dick est passé par le campement des bohémiens que le texte s'enflamme, et que le roman se poétise : c'est pour cela que nous disions de lui qu'il s'agissait d'un lieu pivot. Nombreux sont les chants et poèmes qui se déposent alors sur la page et empourprent l'écriture en célébrant le territoire de l'inconvenance. Ce serait peut-être précisément l'enseignement à retirer de l'étude de ce corpus étonnant que représente le Newgate : né à l'aube d'une époque littéraire qui consacrera le règne de la mimesis et du réalisme social avec l'irréductible « three-decker », copieux roman en trois volumes, le Newgate ouvre une parenthèse dans la littérature du XIX^{e} siècle : en faisant le choix audacieux de décentrer le regard, le Newgate semble avoir trouvé un moyen de dépayser la littérature de son temps en inquiétant les stabilités usuelles. Le « lieu » du crime, devenu « espace » de l'effraction, laisse penser que cet interlude littéraire représenté par le Newgate est aussi une façon d'arpenter les contrées anglaises de manière novatrice, sous l'impulsion conjuguée du plaisir et de l'insoumission.

Chevalier Louis, *Classes laborieuses et classes dangereuses, à Paris pendant la première moitié du* XIX^{e} *siècle* [1958], Paris, Perrin, 2002.

BIBLIOGRAPHIE

Ainsworth William H., *Rookwood* [1898], Londres, Routledge, The Original Illustrated Edition, (illustrations de George Cruikshank), 1834.

Ainsworth William H., *Jack Sheppard, A Romance*, Londres, Routledge, The Original Illustrated Edition, (illustrations de George Cruikshank), 1839.

Bulwer-Lytton Edward. *Paul Clifford* [1830], Londres, Routledge, 1887.

Chadwick Sir Edwin K.C.B., *Inquiry into the Sanitary Conditions of the Labouring Population of Great Britain*, Londres, W. Clowes, 1842.

De Certeau Michel, *L'Invention du quotidien, vol. 1, Arts de faire* [1980], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1990.

Dickens Charles, *Oliver Twist, or, the Parish Boy's Progress* [1837-8], Londres, Penguin Books, (illustrations de George Cruikshank), 2003.

Engels Friedrich, *The Condition of the Working Class in England* [1845], Londres, Penguin Books, 2005.

Hay Douglas, « Property, Authority and the Criminal Law », dans Douglas Hay *et al.*, *Albion's Fatal Tree. Crime and Society in Eighteenth-Century England*, New York, Pantheon Books, 1975, p. 18-23.

Hollingsworth Keith, The Newgate Novel 1830-1847: Bulwer, Ainsworth, Dickens and Thackeray, Detroit, Wayne University Pres, 1963.

Jullien Dominique, « Travestissement et contre-pouvoir dans le roman-feuilleton », *Littératures*, n° 153, vol. 1, 2009, p. 50-60.

Kalifa Dominique, *Les Bas-fonds. Histoire d'un imaginaire*, Paris, Seuil, 2013.

Koven Seth, *Slumming. Sexual and Social Politics in Victorian London*, Princeton, Princeton University Press, 2004.

Mayhew Henry, *London Labour and the London Poor* [1851], vol. 1, *The London Street-Folk*, New York, Dover Publications, 1968.

Pugh Simon (dir.), *Reading Landscape, Country – City – Capital*, Manchester et New York, Manchester University Press, 1990.

Ricœur Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

Said Edward W., *L'Orientalisme, l'Orient créé par l'Occident* [1978], Paris, Seuil, coll. « Points », trad. Catherine Malamoud, 2003.

NOTES

1 L'historien Douglas Hay explique : « Many historians and many contemporaries argued that the policy of terror was not working. More of those sentenced to death were pardoned than were hanged; thieves often escaped punishment through the absence of a police force, the leniency of prosecutors and juries, and the technicalities of the law. » (D. Hay, « Property, Authority and the Criminal Law », dans D. Hay *et al.*, *Albion's Fatal Tree. Crime and Society in Eighteenth-Century England*, New York, Pantheon Books, 1975, p. 18-23).

2 Edward Bulwer-Lytton, *Paul Clifford* [1830], Londres, Routledge, 1887 p. vii.

3 Chevalier reprend ici l'expression forgée par Honoré Antoine Frégier pour expliquer comment le début du XIXe siècle orchestre « la métamorphose progressive du thème criminel en thème social ». Louis Chevalier, *Classes laborieuses et classes dangereuses, à Paris pendant la première moitié du XIXe siècle* [1958], Paris, Perrin, 2002, p. 163.

4 Sir Edwin Chadwick, *Inquiry into the Sanitary Conditions of the Labouring Population of Great Britain*, 1842 ; Friedrich Engels, *The Condition of the Working Class in England*, 1845 ; Henry Mayhew, *London Labour and the London Poor*, 1851.

5 Charles Dickens, *Oliver Twist, or, The Parish Boy's Progress*, Londres, Penguin Books, 2003 (1837-8), p. 63.

6 L'historien Dominique Kalifa emprunte cette formule à Jules et Edmond de Goncourt dans leur préface à *Germinie Lacerteux*. Dominique Kalifa, *Les Bas-fonds. Histoire d'un imaginaire*, Paris, Seuil, 2013, p. 25.

7 *Ibid.*, p. 108-9.

8 Pugh indique l'importance de cette dimension critique comme constitutive des discours du paysage : « How landscape is 'read' illustrates the primary role that discourses of landscape play in the field of cultural contestation ». Simon Pugh (dir.), *Reading Landscape, Country – City – Capital*, Manchester et New York, Manchester Univeristy Press, 1990, p. 2.

9 William H. Ainsworth, *Rookwood, A Romance* [1834], Londres, Routledge, The Original Illustrated Edition, 1898, p. 137-8.

10 Voir Edward W. Said, *L'Orientalisme, l'Orient créé par l'Occident* [1978], Paris, Seuil, coll. « Points », trad. Catherine Malamoud, 2003, p. 138.

11 « Sous-tendant les différentes unités du discours orientaliste – je veux dire par là tout simplement le vocabulaire employé chaque fois que l'on parle ou écrit sur l'Orient – il y a un ensemble de figures représentatives, ou tropes. Ces figures sont à l'Orient réel [...] ce que des costumes de style sont aux personnages d'une pièce [...]. Elles sont péremptoires, elles vont de soi : le temps qu'elles emploient est l'éternel intemporel ; elles donnent une impression de répétition et de force ». *Ibid.*, p. 137-8.

12 Charles Dickens, *Oliver Twist, or, The Parish Boy's Progress*, *op. cit.*, p. 65-6.

13 *Ibid.*, p. 456.

14 Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

15 Charles Dickens, *Oliver Twist, or, The Parish Boy's Progress*, *op. cit.*, p. 128.

16 Voir Seth Koven, *Slumming. Sexual and Social Politics in Victorian London*, Princeton, Princeton University Press, 2004, p. 14.

17 Edward Bulwer-Lytton, *Paul Clifford*, *op. cit.*, p. 277.

18 Voir Dominique Jullien, « Travestissement et contre-pouvoir dans le roman-feuilleton », *Littératures*, n° 153, vol. 1, 2009, p. 51.

19 Voir Keith Hollingsworth, *The Newgate Novel 1830-1847: Bulwer, Ainsworth, Dickens and Thackeray*, Detroit, Wayne University Press, 1963, p. 104.

20 William H. Ainsworth, *Jack Sheppard, A Romance*, Londres, Routledge, The Original Illustrated Edition, 1839, p. 159-60.

21 Voir M. de Certeau, *L'Invention du quotidien, vol. 1, Arts de faire* [1980], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1990, p. 173.

22 William H. Ainsworth, *Rookwood*, *op. cit.*, p. xxxvii.

RÉSUMÉ

Français

Entre les premiers pas du Romantisme et l'avènement du grand roman social victorien, le XIX^{e} siècle hésite à se trouver une forme littéraire. Le Newgate, genre éphémère, s'impose dans le paysage littéraire des années 1830-1840, et ce faisant, fait entrer le monde des criminels sur le devant de la scène artistique. Le lecteur est invité à suivre des hommes en apparence sans foi ni loi au cœur de territoires souvent obscurs et fantasmatiques. Ainsi la littérature semble-t-elle choisir des chemins de traverse en se centrant sur des paysages incongrus, depuis les bas-fonds jusqu'aux grands chemins. On assiste à un décentrement du paysage littéraire qui pour un temps choisit la marge en ce qu'elle est un lieu de mystère où se jouent des enjeux esthétiques mais aussi politiques et sociaux. C'est à la lumière de ce dépaysement littéraire que nous réfléchirons au lien entre paysage, marge, critique sociale et magie de l'invention, pour mieux appréhender les Newgate comme symptôme d'un temps qui ne pouvait se satisfaire de vieilles recettes, de paysages usuels, et préférait rêver à d'autres contrées.

AUTEUR

Hubert Malfray
IHRIM – UMR 5317
IDREF : https://www.idref.fr/128424044
ISNI : http://www.isni.org/0000000459709014

Écritures poétiques modernes et dépaysements dans la langue

Amélie Ducroux

DOI : 10.35562/textures.246

Droits d'auteur
CC BY 4.0

PLAN

(Se) dépayser (dans) sa langue
Au lieu de l'espacement
Le dépaysement au plus près de la langue
Le texte ou le nouveau pays
Conclusion

TEXTE

1 L'expérience du dépaysement que peut entraîner un voyage, un changement de lieu, ne va pas sans une nécessité de se déprendre, au moins pour un temps, de sa culture, de ses habitudes, voire de son « moi ». Si ce sentiment *arrive* au voyageur, il ne peut vraiment le faire sans une levée de la maîtrise qui préside aux gestes familiers du sujet chez soi. Si cette idée relève du lieu commun, c'est de ce lieu commun dont j'aimerais pourtant partir pour aborder la question du dépaysement dans la langue, généré par l'écriture. Le voyage dont il sera question ici ne sera pas le voyage vers d'autres contrées, mais le déplacement du sujet par l'écriture au cœur de sa propre langue. Si la langue maternelle d'un sujet semble être son « chez soi », son *Heimat*, elle n'est pas sans offrir de multiples possibilités de dépaysement à quiconque accepte d'en envisager l'étrangeté.

2 J'aborderai dans un premier temps la tension, ressentie à la lecture de certains poèmes de T.S. Eliot notamment, entre volonté de dire et nécessité d'inventer un nouvel idiome. À partir d'une lecture de *La Poésie comme expérience*, de Philippe Lacoue-Labarthe, je m'intéresserai ensuite à ce que la poésie peut faire subir au langage, lorsqu'émerge une parole poétique singulière qui vient creuser son

« abîme ». C'est donc une réflexion sur la singularité qui sera mon point de départ, singularité de la poésie, et singularité d'un poète, Paul Celan, dont l'œuvre est difficilement assignable à une quelconque tendance au sein de la modernité, et dont le rapport-même à la modernité est complexe, ambivalent, jalonné de malentendus critiques [1]. Les possibilités d'émergence d'une parole poétique singulière seront alors interrogées, plus spécifiquement, à la lumière de certaines écritures modernistes anglo-américaines à même de déplacer le sujet de l'écriture dans sa propre langue et de dépayser le lecteur en le confrontant à cette altérité ou en créant un espace où la discontinuité et la dissonance du « discours » mettent en péril toute forme d'ancrage. Il ne s'agira nullement de rassembler les poétiques aussi diverses dont il sera question, ni même de les comparer, mais simplement d'esquisser des pistes de réflexion, à partir de la question du dépaysement dans la langue, en s'intéressant notamment à la référentialité, aux possibilités de réinvention et de subversion de la langue et à leurs effets sur le lecteur, ou à l'hermétisme, problématiques liées à la modernité poétique au sens large.

(Se) dépayser (dans) sa langue

3 Écrire dans sa propre langue ne signifie pas être maître en son logis. La question de la maîtrise sera centrale dans cette réflexion. Il pourrait sembler facile de répondre à l'appel d'une poésie nouvelle. Produire des énoncés originaux, frappants, est une chose ; mais quand le poète se refuse à sacrifier la signification ou l'intensité de l'effet produit à cette nécessité d'innover, la tentative de se dépayser dans sa langue devient moins simple qu'il n'y paraît. À la différence de celles d'autres écrivains modernistes, les innovations de T.S. Eliot ne se sont jamais faites aux dépens d'un *vouloir-dire* auquel Eliot est resté attaché, de ses débuts à ses poèmes les plus tardifs. Ainsi pouvons-nous lire, dans « East Coker », publié en 1940 :

> So here I am, in the middle way [...]
> Trying to learn to use words, and every attempt
> Is a wholly new start, and a different kind of failure
> Because one has only learnt to get the better of words
> For the thing one no longer has to say, or the way in which

> One is no longer disposed to say it. And so each venture
> Is a new beginning, a raid on the inarticulate
> With shabby equipment always deteriorating
> In the general mess of imprecision of feeling,
> Undisciplined squads of emotion [2].

4 Le dire poétique ne coïncide jamais avec l'objet que le poète avait l'intention de mettre en mots. Quand les mots sont trouvés, la chose (« the thing ») qu'ils visaient à exprimer a disparu, si bien que les mots ne sont plus justes. Ce phénomène dont la voix poétique s'émeut ne concerne pas seulement le choix du mot, mais le choix d'une manière de dire (« the *way* in which/ One is no longer disposed to say it »). La tentative d'expression (« venture ») ne peut se passer des mots, même si ceux-ci semblent se « détériorer » dans la recherche de la parfaite expression, se révélant être un piètre outil. La voix poétique fait mention d'un « échec » :

> That was a way of putting it – not very satisfactory:
> A periphrastic study in a worn-out poetical fashion,
> Leaving one still with the intolerable wrestle
> With words and meanings [...] [3].

5 Ce passage à la dimension méta-poétique laisse entendre que le dire poétique dépasse les intentions du poète et confronte le sujet à une intolérable absence de maîtrise. La voix déplore un « mode poétique désuet » et une « intolérable lutte avec les mots et les sens ». Cette lutte peut s'entendre comme lutte pour faire sens avec les mots, mais aussi comme lutte pour se défaire du sens des mots et leur permettre de *re-signifier*. Le sujet de l'énonciation se sert d'une langue apprivoisée, toujours déjà organisée, prête à signifier. La grammaire et les possibilités qu'elle offre, la sélection syntagmatique et paradigmatique des signifiants, opèrent presque d'elles-mêmes, tandis que le locuteur continue de se rêver maître de sa propre production. Se dépayser de sa langue implique un effort, voire une lutte. Se défaire de sa langue, s'en écarter pour la revisiter, requiert une véritable discipline, celle que le poète s'impose. La rhétorique est, à certains égards, un jeu d'enfant (déjà entré dans l'ordre symbolique du langage). Elle est ce jeu auquel l'on est très tôt initié, par lequel la langue est domptée. Mais faire parler sa langue dans une

langue étrangère, produire son contre-discours, nécessite une nouvelle initiation. Le succès d'une telle entreprise n'est par ailleurs jamais acquis. Le familier ne demande qu'à faire retour, le vagabond en puissance à être ramené sur les rails de la logique coutumière de la langue. Mais lorsque l'on parle de langue maternelle, où est le familier ? La relation de l'enfant à sa langue avant qu'il ne la maîtrise vraiment, serait une relation libre avec une langue purement matérielle et sensorielle. La langue serait ensuite domptée, réglée par des lois arbitraires mais incontournables. Pourtant, ce sont bien ces lois, cette structuration symbolique de la langue, qui constituent l'environnement familier de tout sujet parlant. Se dépayser, cela consisterait-il alors à rentrer chez soi, à retourner au pays perdu, où, par manque de maîtrise, les énoncés ou quasi-énoncés frappent par leur incongruité, par les décalages et les écarts qu'ils font subir à la langue ? Mais c'est un pays inconnu que celui du labile et du babil, un pays dont nul ne se souvient, le lieu d'une innocence face à la langue à jamais perdue. Le poète adulte ne peut que tenter de retrouver quelque chose d'un rapport libre, fantasmatique, à la langue, sans cesse limité par la structuration de sa propre pensée et sa propre maîtrise de la langue.

6 Au-delà des lapsus heureux, manifestations rares de l'inconscient, comment le poète peut-il se remettre à la disposition de sa langue ? C'est sans doute de cette discipline dont parlent T.S. Eliot ou Gertrude Stein, dans des termes fort différents, une discipline qui consiste à passer de la langue comme pays, organisé selon des lignes de partage, des règles, à la langue comme texte, non moins organisée, mais sujette à l'écart, voire au départ. Le poète doit opérer ces déplacements sur un mode qui, aussi libre soit-il, n'en reste pas moins prémédité et conscient. La figure reproduit les mécanismes de l'inconscient tels qu'ils se manifestent dans le contenu du rêve (par déplacement, condensation, figuration). Le trope déplace le sens propre, nous invitant à entendre la langue autrement, à entendre ce qu'elle peut signifier *par ailleurs*. Si la métaphore ou la métabole est fascinante, lumineuse, nul ne veut s'appesantir – les poètes le font rarement – sur les conditions nécessairement artificielles de sa production, sur l'envers de la tapisserie, le corps à corps du poète avec les associations de mots, les images éculées qui se présentent à lui et au-delà desquelles il lui aura fallu se porter. Comment faire

fourcher la langue sans être confronté au reflet de son propre artifice ? En se soumettant, peut-être, à cette forme de schizophrénie dont parle Gilles Deleuze au sujet de « Bartleby », permettant d'étranger sa propre langue ? Si Deleuze part d'une œuvre en prose, ce texte d'Herman Melville si commenté par les littéraires comme par les philosophes, il ne manque pas d'établir le lien entre la « formule » de Bartleby et certaines expérimentations poétiques, notamment modernistes, qui permettent à la langue anglaise, ou américaine, de s'écarter d'elle-même :

> On dirait d'abord que la formule est comme la mauvaise traduction d'une langue étrangère. Mais, à mieux l'entendre, sa splendeur dément cette hypothèse. Peut-être est-ce elle qui creuse dans la langue une sorte de langue étrangère. Au sujet des agrammaticalités de Cummings, on a proposé de les considérer comme issues d'un dialecte différent de l'anglais standard, et dont on pourrait dégager les règles créatrices. Il en est de même pour Bartleby, la règle serait dans cette logique de la préférence négative : négativisme au-delà de toute négation. Mais, s'il est vrai que les chefs-d'œuvre de la littérature forment toujours une sorte de langue étrangère dans la langue où ils sont écrits, quel vent de folie, quel souffle psychotique passe ainsi dans le langage ? Il appartient à la psychose de mettre en jeu un *procédé*, qui consiste à traiter la langue ordinaire, la langue standard, de manière à lui faire « rendre » une langue originale inconnue qui serait peut-être une projection de la langue de Dieu, et qui emporterait tout le langage. Des procédés de ce genre apparaissent en France chez Roussel et chez Brisset, en Amérique chez Wolfson. N'est-ce pas notamment la vocation schizophrénique de la littérature américaine, de faire filer ainsi la langue anglaise, à forces de dérives, de déviations, de détaxes ou de surtaxes (par opposition à la syntaxe standard) ? [...] Melville invente une langue étrangère qui court sous l'anglais, et qui l'emporte : c'est l'OUTLANDISH, ou le Déterritorialisé, la langue de la Baleine [4].

7 La formule (« I would prefer not to »), éminemment contagieuse, est « bizarre » sans être agrammaticale ni asyntaxique. Elle participe pleinement du récit, se fait moteur de l'intrigue, et pourtant, par sa répétition et son relatif arrachement au texte qui la fait naître, elle apparaît, dans une certaine mesure, comme énoncé poétique, qui fait sens en tant que réponse sans réponse à des injonctions spécifiques, celles de l'homme de loi qui donne des ordres, mais qui va aussi au-

devant de toute injonction contextuelle, comme répondant à l'injonction muette et innocente de son devenir poétique. La fascination pour la formule et sa poéticité apparente ne doit cependant pas faire oublier le rapport étroit que celle-ci entretient avec le récit et ses « conditions d'énonciation ». Absolutiser la formule comme formule poétique, comme le souligne Richard Pedot, fait courir le risque de négliger la tension constante entre la « formule » et le texte narratif dans lequel elle s'inscrit et évolue, tension, ou « rencontre » à partir de laquelle se pose la question de la création littéraire et de ses effets sur le lecteur [5].

8 L'effet de schize dans la langue, qui fait coexister le familier et l'étranger, le soi et le non-soi, permet de soigner la langue de la standardisation qui la ronge, ou de la surdité qui l'empêche de s'entendre elle-même. Pour se réentendre, la langue, le poète, doivent se scinder. Cette scission peut prendre la forme d'une auto-critique, comme ce serait le cas dans les énoncés à valeur méta-poétique que l'on trouve dans les *Four Quartets* d'Eliot. Mais cette auto-critique semble procéder précisément d'une incapacité à opérer la véritable scission, celle qui permet d'user des mots, de la langue, autrement. Autocritique n'est pas schizophrénie. La conscience vient contrer les efforts d'une écriture qui viserait à s'étranger radicalement. Sans pouvoir volontairement se faire schizophrène, comment le poète peut-il adopter, ou feindre, une posture qui le ramènerait à un état antérieur, fantasmatique, de sa propre langue ? Postuler « une projection de la langue de Dieu » comme point auquel revenir, n'est-ce pas postuler une langue qui n'existe nulle part en dehors d'elle-même, et vers laquelle, pourtant, il faudrait continuer de tendre, inlassablement ? Comment se faire poète-rêveur tout en se maintenant dans un état de conscience ? C'est à cette impossibilité que certains poètes, modernes, modernistes, surréalistes, ou plus contemporains, mus par cette même quasi-nécessité [6], n'ont cessé de se confronter. Si la « psychose » ou la « schizophrénie » dont parle Deleuze semblent suggérer que la posture de l'artiste, de l'écrivain, est une posture non-naturelle, allant à l'encontre d'un usage « naturel », ordinaire voire normal, de la langue, le renversement qu'il opère à la fin de son essai, en qualifiant Bartleby de « médecin d'une Amérique malade [7] », tend à prouver que l'artifice n'est pas là où on le pensait. Idéalement, le travail poétique se devrait de résulter d'un

dérangement « naturel », non-maîtrisé, du mécanisme artificiel de la langue.

Au lieu de l'espacement

9 Philippe Lacoue-Labarthe, dans La *poésie comme expérience*, s'intéresse à la manière dont Paul Celan conçoit la poésie. Le « poème absolu », comme le souligne Celan dans *Le Méridien*, n'existe pas, même s'il ne renonce pas complètement à parler *du* poème. Il nous faut dès lors envisager la définition de la poésie que commente Lacoue-Labarthe comme la définition ambivalente d'un absolu inexistant mais nécessaire, permettant de penser tout poème dans son unicité :

> Oui, je parle du poème – qui n'existe pas ! Le poème absolu – non, certes, il n'existe pas, il ne peut exister ! mais ce qui existe, dans l'avènement d'un poème réel, ce qui existe, à partir de tout poème sans présomption, c'est cette interrogation inévitable, cette présomption inouïe [8].

10 Le langage est vu comme le lieu de l'*Unheimliche*, de ce qui « "étrange" l'humain [9] ». L'humain, le singulier, ou encore le « propre », serait ce qui, pour Celan, doit s'exprimer contre le langage comme « art ». La vie elle-même, inséparable du langage et du discours, est selon Lacoue-Labarthe, une « vie en mimesis (en représentation) [...] cette vie où l'on est dans « l'oubli de soi [10] » :

> Il n'y a le théâtre, et l'existence théâtralisée, que parce qu'il y a le discours. Ou plutôt le discourir. Cela veut dire que l'*Unheimliche*, essentiellement, est affaire de langage. Ou que le langage est le lieu de l'*Unheimliche*, s'il existe du moins un lieu de l'*Unheimliche*. Ce qui « étrange » l'humain, autrement dit, c'est le langage. Non parce que le langage serait la perte ou l'oubli du singulier comme tel [...] mais parce que parler, se laisser prendre et entraîner par la parole, se fier au langage ou même, à la limite, se contenter de l'emprunter ou de s'y soumettre, c'est être dans « l'oubli de soi ». Le langage n'est pas l'*Unheimliche*, encore que seul le langage recèle la possibilité de l'*Unheimliche*. Mais l'*Unheimliche* survient ou plutôt s'installe, et sans doute il est toujours là, déjà là – quelque chose tourne dans l'homme, qui en déplace l'humain, quelque chose même, peut-être,

> se renverse ou se retourne dans l'homme, qui l'expulse de l'humain – avec une certaine posture dans le langage : la posture « artistique », si l'on veut, ou mimétique. C'est-à-dire la posture la plus « naturelle » qui soit dans le langage, tant qu'on pense ou que l'on pré-comprend le langage comme mimème [11].

11 Le langage comme « art » est le lieu où survient ce qu'il appelle, reprenant un terme cher à Freud, l'*Unheimliche*. Il justifie l'emploi de l'adjectif *unheimlich* (et donc du nom *Unheimliche*) en rappelant qu'« *unheimlich* (ou son équivalent : *ungeheuer*) est le mot choisi par Hölderlin, puis par Heidegger, pour traduire le grec *deinos* par lequel Sophocle, dans *Antigone*, dit l'essence de la *technè*. Pour Heidegger lui-même, l'art et l'œuvre d'art sont également *unheimlich* [12]. » L'*Unheimliche* correspond selon lui à l'oubli de soi auquel conduit le langage, et constitue en ce sens son danger [13]. Pour Celan, nous dit Lacoue-Labarthe, la poésie qui vient s'opposer au langage comme « art » est la poésie en tant que « propre », en tant que « soi ». Il est difficile de savoir ce que ce « propre », qu'il appelle aussi « singulier » recouvre. Ce « propre » est sans lieu, il est au lieu de la « béance » dont il parle. Il est le lieu même de la coupure, de l'interruption, et, peut-être, de l'intervention du poète sur la langue, aussi imperceptible soit-elle. La poésie devient alors « spasme » ou « syncope » du langage [14]. Le lieu de la parole poétique est le lieu de l'espacement et de l'écart. La poésie crée l'écart et remarque la différence du langage d'avec lui-même. Le lieu de ce « pur espacement », « [c]'est sans doute », écrit-il, « ce que Celan, rigoureusement, appelle l'u-topie [...] [15] ». Si la poésie écarte le langage, ce n'est que pour le confronter à sa « béance » la plus intime. Quand Lacoue-Labarthe, à partir de Celan, relie le langage comme art à ce qui « "étrange" l'humain », que faut-il entendre par « humain » ? La question ne peut manquer de se poser, et Lacoue-Labarthe y revient plus tard, en confrontant notamment la question de l'humain à celle du temps [16]. En explicitant ce que Paul Celan entend par « poésie », il aborde la question de la parole poétique singulière, qui interrompt le « discourir » :

> Et tel est ce qui explique que la poésie – cela que Celan appelle la poésie ou tente de sauver sous le nom de poésie, de soustraire à l'art et de l'en préserver –, ce soit, « chaque fois », l'interruption du

> langage […]. L'interruption du langage, le suspens du langage, la césure […], c'est donc cela, la poésie […]. La poésie advient là où cède, contre toute attente, le langage. Très exactement au défaut de l'inspiration, et cela peut s'entendre de deux manières au moins ; ou, plus exactement encore, à la retenue de l'expiration, du souffle : quand ça va continuer de parler (de discourir) et que *quelqu'un*, soudain libre, interdit ce qui allait se dire. Quand une parole advient, dans le pur suspens du parler. La poésie est le spasme ou la syncope du langage. Hölderlin nommait la césure : la « pure parole[17]. »

12 L'idée de liberté impliquée dans cette intervention d'une parole poétique émanant d'un sujet « libre », ne peut qu'être interrogée. Comment le poète peut-il se faire assez libre pour « abîmer » ainsi le langage, pour revenir au lieu du « soi », pour sortir de l'*Unheimliche* d'un langage dans lequel il a toujours évolué ? N'y a-t-il pas, dans cette « liberté », une part nécessaire d'auto-aliénation volontaire qui serait en fait, une forme de désaliénation à jamais inachevable ? Comment l'« humain » peut-il revenir à l'« humain » par le langage, si le langage est la cause même de l'oubli de l'« humain » ? Il s'agirait, pour suspendre le langage par la poésie, elle-même œuvre de langage, de s'éloigner le plus possible de tout ce qui fait du langage un « art » de la représentation. C'est à une reconfiguration du langage qu'invite Celan, selon le commentaire qu'en propose Lacoue-Labarthe. Il faudrait pouvoir envisager le langage autrement que « comme mimème ».

13 La suspension du référent, la désarticulation de la syntaxe, sont quelques-unes des pistes qui se sont dessinées à l'ère du modernisme, autant d'interventions visant à faire émerger une « parole » poétique. La question de la liberté dans cette « parole » demeure complexe, puisque la parole libre est manière de faire parler un inconscient lui-même dominé par des lois qui échappent en partie au sujet conscient. La poésie ne fait que révéler, en la creusant, l'« étrangeté du langage ». Abîmer le langage ne veut pas dire le détruire, rêver son effondrement, mais saisir la chance de le rendre un peu, selon les termes de Lacoue-Labarthe, à la singularité de « l'humain », même si cet « humain », pourrions-nous ajouter, ne situe sans doute nulle part en dehors du langage.

> C'est pourquoi [...] le poème doit se frayer passage entre silence et discours, entre le *ne rien dire* du mutisme ou de l'aphasie singulière et le *trop dire* de l'éloquence. C'est la voie étroite du poème, la *strette* : la voie qui est « le plus étroitement » celle du moi. Mais cette voie ne conduit pas à la parole ou au langage. Cette voie ne conduit qu'à *une* parole, à un « langage actualisé, dégagé, sous le signe s'une individuation radicale ». Au langage, irréductiblement, d'un seul [18].

14 Cette « individuation radicale, » cette parole singulière, est, *parce que* singulière, capable de toucher à l'« humain ». Lacoue-Labarthe tente de définir la relation, dynamique, entre langage et parole poétique singulière, comme manière de travailler le langage, de l'intérieur :

> Telle est en somme la « solitude » du poème, et ce qui l'oblige, d'une obligation aussi rigoureuse que l'obligation de parler, non pas à « inventer » un langage singulier ou à constituer de toutes pièces un idiolecte, mais à défaire le langage (sémantiquement et syntaxiquement), à le désarticuler et à le raréfier, à le couper selon une prosodie qui n'est ni celle de la langue ni celle de la poésie antérieure, à le condenser, jusqu'à atteindre ce noyau dur, cette sourde résistance à quoi l'on reconnaît une voix singulière, c'est-à-dire départagée de la langue et du langage – comme un ton ou un style [19].

15 La langue de Celan lui-même porte en elle une certaine étrangeté. Pierre Joris, traducteur de Celan en anglais, parle ainsi de sa langue poétique comme d'une « langue étrangère » :

> Celan's language, though German on the surface, is a foreign language, even for native speakers. Although German was his *mother* tongue and the Kultursprache of his native Bukovina, it was also, and in an emotional way, his *other* tongue. Celan's German is an eerie, nearly ghostly language; it is both mother-tongue, and thus firmly anchored in the realm of the dead, and a language the poet has to make up, to re-create, to re-invent, to bring back to life [20].

16 Marjorie Perloff remet en question le présupposé selon lequel l'allemand de Celan ne peut être entendu que comme un allemand « réinventé », en insistant sur le fait que Celan n'était pas allemand

mais venait d'une ville « à la frontière orientale de l'Empire des Habsbourg », et que sa culture, comme sa langue, était pétrie d'une multitude d'influences :

> In the multiethnic provinces of Celan's [...] youth, "German" was embedded in a network of other languages: Romanian, Russian, Polish, Slovenian, Croatian, Yiddish, Italian. [...] The German may be the "mother tongue", but it is Austrian German, with its own much softer accent, its dialect variations, idioms, neologisms, and compounds [21].

17 Perloff s'attache à monter, à travers une micro-lecture de poèmes, que les néologismes et « inventions » de Celan peuvent être compris, plus aisément qu'il n'y paraît, à partir de cette position linguistique particulière. Néanmoins, il demeure que l'effet produit par les poèmes de Celan sur ses lecteurs et ses commentateurs, est un effet de déplacement dans la langue ; par ailleurs, les néologismes et inventions ne peuvent sans doute pas être entièrement expliqués par son héritage linguistique, aussi spécifique soit-il. La définition de ce que Celan nomme la « solitude » du poème, nous semble particulièrement pertinente au regard des expérimentations langagières du modernisme. « Défaire le langage (sémantiquement et syntaxiquement) », tel pourrait être le manifeste de poètes comme E.E. Cummings, qui démantèle la syntaxe en se jouant des catégories grammaticales, tout en respectant la grammaire, de Gertrude Stein, qui joue, d'une autre manière, avec la grammaire et la syntaxe. Mais « défaire » le langage « sémantiquement » peut aussi consister en des expérimentations, moins extrêmes en apparence, qui « désarticul[ent] » et « raréfie[nt] » le langage en créant, par exemple, des images, des métaphores lumineuses, fondées sur des déplacements inattendus, des coupures brutales qui scindent la phrase, qui viennent troubler le lecteur et l'affecter, lui faire voir, ou entendre, la langue, autrement. « [R]aréfier » le langage consonne avec le célèbre vers du « Tombeau d'Edgar Poe » de Mallarmé : « Donner un sens plus pur aux mots de la tribu [22] », repris par T.S. Eliot dans « Little Gidding » (« to purify the dialect of the tribe [23] »). Ici, comme chez Mallarmé, « purifier » ne signifie pas ramener le mot à une quelconque univocité, mais lui redonner tout son éclat, le réinvestir de son pouvoir de rayonnement. « Condenser » le langage

rappelle l'idéal d'économie au cœur de la poétique imagiste, au cœur de toute poétique, pourrions-nous dire, qui vise l'intensité, révèle le langage poétique dans son pouvoir de frapper instantanément. J'aimerais souligner le terme de *résistance* employé par Lacoue-Labarthe pour parler de ce qui, *in fine*, définit le style, une voix poétique « singulière » : « défaire le langage [...] jusqu'à atteindre ce noyau dur, cette sourde résistance à quoi l'on reconnaît une voix singulière [...] ». Cette « résistance » désigne ce qui, en dernier lieu, ne peut plus être attribué au langage, même s'il part de lui et ne peut possiblement s'en défaire, ce qui constitue l'irréductible mais intangible, parce que sans lieu, du « style ». Le terme *résistance* évoque également l'idée d'un combat pour *se* faire entendre comme voix singulière. Cette résistance est aussi qualifiée en ces termes : la voix singulière est « départagée de la langue et du langage ». « [D]épartagée de » suggère que la poésie cohabite avec le langage, se situant même dans la plus profonde intimité de son foyer, tout en étant séparée de lui. Ce terme suggère donc à la fois la séparation, la fuite, et la nécessaire relation. La poésie est une confrontation éperdue avec son autre qui est son même, le langage. Si le poème est *jeu* avec le langage, creusement de sa « douleur », il peut, comme tout jeu, aller trop loin. Ce risque est celui de « l'hermétisme et de l'obscurité [24] ». Lacoue-Labarthe emploie deux termes qui ont souvent servi à exprimer la difficulté éprouvée par les lecteurs face aux textes de l'avant-garde moderniste [25] : « C'est évidemment là que réside ce que j'ai appelé, faute d'un terme plus judicieux, la menace "idiomatique" : la menace de l'hermétisme et de l'obscurité [26]. » Lacoue-Labarthe précise que Celan revendique cette menace de manière « absolument paradoxale ». Cette menace ne s'autorise que « de l'espoir de ce que Celan appelle la "rencontre", die *Begegnung* [27]. » Il écrit : « L'obscurité est [...] une marque d'attention – si ce n'est de respect – à l'égard de la rencontre [28] ». L'ouverture à la rencontre, qui serait l'horizon du poème, peut être perçue comme ouverture à l'autre. Comme il le souligne en effet, l'étrangeté vient, pour Celan, à être remplacée par l'autre, ou le « tout-autre ». C'est ainsi que Lacoue-Labarthe définit cette relation paradoxale entre le singulier et le tout-autre :

> Au lieu (sans lieu) de l'ailleurs survient alors un « autre », c'est-à-dire un existant singulier au nom de qui [...] le poème entretient l'espoir

> de parler. L'étrangement cède le pas à la rencontre. [...] Mais l'autre aussi bien, serait-il tout autre, pour autant qu'il est de l'autre, est impensable sans rapport au même : dès que l'autre survient, se détachant du même, le même, à l'avance, l'a déjà repris et ramené à lui. Il est impossible de penser une pure déliaison [29].

18 L'idée de rencontre est ce qui ajointe le singulier au « tout autre » dans l'acte poétique, permettant au singulier de se penser comme différence. Le poème a lieu « dans le secret de la rencontre [30] » avec un tout autre, qui pourrait être le nom, sans nom, d'un insu auquel il ne cesse de s'adresser et qui creuse l'« intime béance de la singularité ». L'acte poétique est dès lors conçu comme acte d'attention et de pensée, sur le mode du dialogue. L'attention à l'autre, ou au tout-autre, est ce qui fait du poème une forme dialectique, une scène d'adresse à un autre à la fois en lui et en dehors de lui, et à sa « propre » langue conçue comme objet d'attention et de questionnement. Si le poème est questionnement sans relâche, retournement incessant sur lui-même, il est constamment à l'écoute de l'autre en soi, et son lieu est un non-lieu à partir duquel interroger ce à quoi il donne lieu :

> Le « contre » de la rencontre ou de l'encontre n'est donc pas tout simplement le « contre » de l'opposition. Il est plutôt ce qui se défait, dans le vis-à-vis même qu'est la rencontre, de l'opposition. Il est le « contre » de la proximité, c'est-à-dire de l'é-loignement. L'autre s'é-loigne tout contre, au plus près, d'une proximité telle qu'elle fait l'écartement même de l'intimité d'où sont possibles pensée et parole, c'est-à-dire le « dialogue ». Pour cette raison, le poème est tourné, en lui-même, vers l'apparaissant, vers l'« en train d'apparaître » : il questionne la venue en présence elle-même. Le poème (l'acte poétique), sur ce mode qui lui est propre (le dialogue), est pensée de la présence du présent, soit de l'autre de ce qui est présent : pensée du né-ant (de l'être) c'est-à-dire pensée du temps [31].

19 Penser la « présence du présent », c'est aussi penser l'écart du présent avec lui-même, interroger l'« en train d'apparaître » en tant que diffèrement, ou différ*a*nce. Que veut dire, pour le poème, se retourner sur lui-même, si ce n'est (se) retourner vers sa « propre » langue, pour en interroger l'autre ? Qu'est-ce qui est « propre » et qu'est-ce qui est « autre », dans la langue ? La question ne cesse de se

poser, renvoyant à une tension qui se dessine dans de nombreuses œuvres du modernisme notamment, à partir du moment où l'acte de parole purement libre n'existe pas, la langue ne parlant jamais d'elle-même, mais impliquant toujours un sujet parlant, ou écrivant, sujet lui-même défini par le langage.

Le dépaysement au plus près de la langue

20 L'américaine Gertrude Stein, volontairement exilée à Paris, entendait, par ce déplacement, se retrouver avec sa langue [32]. Ses textes peuvent être perçus comme dépaysants, pour ne pas dire déroutants. Dans les poèmes, ou textes, qui constituent *Tender Buttons*, ce qui déroute le lecteur est le déplacement des signifiants et des catégories grammaticales, plus que la syntaxe. La grammaire, la syntaxe, si elles sont dérangées, restent plus ou moins reconnaissables en tant que structures langagières. La phrase, le phrasé, même désarticulés par une absence de ponctuation, ou par ce qui consonne comme maladresse syntaxique, restent familiers tout en devenant autres. Ce qui déroute est le choix, très fréquent mais non systématique, de vocables qui, sémantiquement, semblent n'avoir rien à faire là où ils se trouvent. Je prendrai l'exemple d'un poème de *Tender Buttons* :

> A piano.
> If the speed is open, if the color is careless, if the event is overtaken, if the selection of a strong scent is not awkward, if the button holder is held by all the waving color and there is no color, not any color. If there is no dirt in a pin and there can be none scarcely, if there is not then the place is the same as up standing.
> This is no dark custom and it even is not acted in any such a way that a restraint is not spread. That is spread, it shuts and it lifts and awkwardly not awkwardly the center is in standing [33].

21 L'on remarque l'attachement aux connecteurs grammaticaux et aux adverbes. Au début de la première phrase, « If the speed is open, if the color is careless », l'on a bien deux adjectifs attributs ; les catégories grammaticales sont respectées, mais ce sont là deux adjectifs qui ne qualifient pas ordinairement les deux noms qu'ils qualifient ici. La syntaxe, dans le premier paragraphe, semble

respectée puisque la série de propositions subordonnées (« if… ») juxtaposées, aboutit à ce qui apparaît comme une principale, même si l'absence de virgule en rend la perception difficile à la première lecture : « then the place is the same as up standing ». L'agrammaticalité est ponctuellement présente, apparaissant plus comme « maladresse » que comme erreur : « and there is no color, not any color » ; « and there can be none scarcely » ; « and it even is not acted in any such a way that a restraint is not spread » ; « and awkwardly not awkwardly ». Ces « maladresses » volontaires et apparentes n'empêchent pas, cependant, de reconnaître la structure générale de la phrase. Le problème vient donc surtout des signifiants eux-mêmes. Certains viennent troubler la lecture, comme si une main malicieuse avait voulu jouer un tour à des phrases déjà formées en mélangeant certains mots, ou en remplaçant les noms et les adjectifs par d'autres, résolument incongrus. Mais une telle analogie serait trompeuse. Car les signifiants ne sont pas là par hasard. S'ils paraissent « déplacés » dans leur contexte au vu de leur signification, ils sont organiquement intégrés à la phrase et au fragment dans son ensemble, ils en forment un élément essentiel par leur matérialité. Ainsi, dans le début du fragment, « If the speed is open, if the color is careless, if the event is overtaken, if the selection of a strong scent is not awkward », l'allitération speed/open, le « déplacement » des consonnes et des phonèmes /k/, /l/, /r/ (« color ») en /c/, /r/, /l/ (« careless »), l'allitération event/over, la rime interne taken/open, l'allitération selection/strong/scent, font apparaître le texte comme composition. Il est peut-être hâtif, par ailleurs, de dire que le lien entre titre et texte a été complètement rompu. Si le texte ne semble en rien parler d'« un piano », l'on peut dire qu'un lien est maintenu entre le *signifiant* renvoyant à l'idée de cet objet potentiellement contemplé, et le texte qui le suit, comme si une telle contemplation était une contemplation non de la matérialité de l'objet, mais de son signifiant. « A piano » serait posé, voire étendu (comme le suggèrent les italiques) sur son texte, pour ensuite se disséminer, tout au long du texte, en petites pépites sonores. Le [i:] de « piano » est « repris » dans « speed » ; « open » semble reprendre les sons /o/, /p/, /n/ de « piano » en les inversant. L'on peut noter la répétition de la négation, « no », « not », en particulier dans la deuxième phrase, « If there is no dirt in a pin and there can be none

scarcely, if there is not then the place is the same as up standing. » Les sons et les lettres qui constituent le mot *piano* sont comme dispersés. Stein joue ici avec les mots, non pas au sens où l'on fait des jeux de mots, des mots d'esprit. Elle joue avec les mots et leur matérialité comme l'on joue avec des pièces pour construire un ensemble. Les mots et leur poids phonétique, sont ses matériaux privilégiés ; elle les soupèse, les arrange en fonction de leur poids, de leur sonorité, afin qu'ils « sonnent juste » ensemble. « Sonner juste », dans le cas de Stein, peut vouloir dire produire un son et une cadence satisfaisants, la satisfaction semblant être en elle-même une visée fondamentale de son écriture qui se délecte de/dans la langue (ou « lalangue » lacanienne). Stein explique dans une célèbre interview :

> I took individual words and thought about them until I got their weight and volume complete and put them next to another word and at the same time I found out very soon that there is no such thing as putting them together without sense. It is impossible to put them together without sense. I made innumerable efforts to make words write without sense and found it impossible [34].

22 Ce dont elle tente de se défaire n'est certainement pas la langue, dont elle déploie la grammaire, le phrasé, la cadence avec une volonté certaine de se les réapproprier, se tenant au plus près d'elle. Comme elle l'explique ici, la volonté d'assembler les mots pour qu'ils signifient est absente du processus d'écriture. En maintenant une grammaire, une syntaxe, qui même déformées, restent reconnaissables, elle se maintient dans une tension jouissive entre « souvenir » fictif d'une langue purement sensorielle, et obéissance, jouissive en ce qu'elle n'est pas totale, aux règles qui gouvernent la langue [35]. Se tenant entre l'exigence de reconnaître et faire reconnaître la langue depuis laquelle elle écrit – tout en égratignant, abrutissant une grammaire dont elle ne se défait pas complètement – et l'exigence de ne considérer le signifiant que comme matériau, entre respect de la langue, de son phrasé et de ses mots, et respect du signifiant et de la lettre dans leur matérialité, l'écriture de Stein paraît tendue entre deux exigences. Ce qui fait de sa voix une voix singulière est, peut-être plus que sa célèbre répétition ou « insistance », pour reprendre

son propre terme, cet effort pour se déprendre du vouloir-dire au profit d'un vouloir-écrire.

Le texte ou le nouveau pays

23 Lorsqu'il s'agit de « défaire le langage (sémantiquement et syntaxiquement) », T.S. Eliot n'est sans doute pas l'exemple le plus frappant. Le symbolisme persistant de ses poèmes et la relative cohérence du discours poétique ont amené de nombreux critiques à établir une ligne de partage entre les expérimentations de Gertrude Stein, E.E. Cummings, William Carlos Williams entre autres, et la poésie d'Eliot. Marjorie Perloff fait du symbolisme et de la référentialité les critères principaux d'un tel partage, et de l'« indécidabilité » une caractéristique déterminante de cette catégorie du modernisme dont Eliot serait exclu :

> However difficult it may be to decode this complex poem *[The Waste Land]*, the relationships of the word to its referents, of signifier to signified, remains essentially intact. It is [...] the undermining of precisely this relationship that characterizes the poetry of Rimbaud and his heirs. For what happens in Pound's *Cantos*, as in Stein's *Tender Buttons* or Williams' *Spring and All* to Beckett's *How It Is* or John Cage's *Silence*, is that the symbolic evocations generated by words on the page are no longer grounded in a coherent discourse, so that it becomes impossible to decide which of these associations are relevant and which are not. This is the "undecidability" of the text I spoke of earlier [36].

24 Ce propos mériterait d'être légèrement nuancé, la référentialité dans les poèmes d'Eliot n'étant sans doute pas aussi simple, et la « cohérence » du « discours » d'un poème comme *The Waste Land* étant mise à rude épreuve par la multiplicité des voix qui s'enchevêtrent, même s'il est possible de reconstruire une logique en retraçant l'intertexte et en rétablissant les liens que le texte semble avoir effacés. La question du type de lecture de ce texte que l'on peut engager (lecture « innocente » ou lecture « savante » mue par un fort désir herméneutique), nous semble centrale ici. Il n'en reste pas moins que le lecteur ne peut qu'être affecté par les multiples ruptures du texte, qu'elles soient ellipses ou véritables ruptures. Quant à la

langue poétique d'Eliot, celle-ci peut dépayser le lecteur au détour d'un trope, d'une image ou métaphore particulièrement condensée dont il trouvait notamment le modèle chez les Métaphysiques anglais, ou dans les infimes pas de côté qu'il fait subir à la syntaxe. La répétition d'énoncés, ou de questions simples, qui deviennent, dans « The Love Song of J. Alfred Prufrock » par exemple, des quasi-refrains, participe par ailleurs, à « étranger » une langue commune par son exposition et sa répétition, par la rime et l'euphonie, par son détachement de tout contexte directement saisissable [37]. Dans *The Waste Land*, la composition du texte produit un certain effet de dépaysement. En créant sa « terre vaine », Eliot tisse ensemble des énoncés émanant de voix multiples, des bribes de textes empruntées à la littérature au sens large. Les références plus ou moins familières s'entremêlent pour former un pays, ou un paysage de nulle part (ou une *u-topie*, pour reprendre le terme de Celan). Eliot fait alterner, dans la cinquième et dernière section du poème, les paroles de la Brihadaranyaka Upanishad, l'une des plus anciennes Upanishad [38], que la voix poétique commente, ou auxquelles elle répond, en anglais :

> *Datta* [39]: what have we given [40]?
> My friend, blood shaking my heart
> The awful daring of a moment's surrender
> Which an age of prudence can never retract
> [...]
> *Dayadhvam* [41]: I have heard the key
> Turn in in the door once and turn once only
> We think of the key, each in his prison
> Thinking of the key, each confirms a prison [42]

Le lecteur est amené à effectuer des sauts, géographiques et temporels, imaginaires. Ici, le lien entre les énoncés réside dans la traduction des mots en Sanskrit qui donne lieu à des adresses au destinataire inconnu (« my friend »), ou à des énoncés pouvant avoir une valeur de vérité générale ou plus adressée, sans que le destinataire ne puisse être vraiment (re)connu. Les sauts deviennent plus abrupts à la toute fin du poème. À la lecture du poème, l'on serait certes tenté de parler d'un certain « exotisme », historique, ou mythologique, si l'on pense à la fin de la troisième section, avec la

référence au chant des filles du Rhin dans le *Crépuscule des dieux* de Wagner, à l'histoire d'Elizabeth 1ère, ou aux derniers mots du poème (Shantih shantih shantih) empruntés aux Upanishad. La fin du poème juxtapose également les langues européennes, l'italien de Dante (*Poi s'ascose nel foco che gli affina*), le français de Nerval (*Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie*), notamment. Mais parce que nulle transition n'est ménagée, le lecteur est transporté, en l'espace d'un vers, d'une langue à l'autre, d'un temps à l'autre. L'expérience du déport, de la rupture, est constante. L'esprit du lecteur est amené à errer dans des temps et des lieux divers, et les changements de décors sont toujours relativement abrupts. La lecture est une expérience de la rupture, même si le lecteur est sans cesse invité à recréer des liens entre les différents constituants du poème, par un travail sur l'intertexte notamment. L'impossibilité de s'identifier à une voix en particulier, de s'attacher plus que quelques secondes à un lieu d'énonciation en particulier, font du lecteur ce que je j'appellerais un lecteur *impressionné*. Les impressions se succèdent sans vraiment laisser le temps au sujet-lecteur de se recomposer, de se retrouver ou de s'y retrouver, comme s'il foulait une terre utopique et anachronique, qui serait le non-lieu du texte littéraire. Cette terre pourrait être « le sol signifiant » dont parle le poète à la fin de « The Dry Salvages » : « We, content at the last/ If our temporal reversion nourish/ (Not too far from the yew tree)/ The life of significant soil [43]. » L'emploi du mot *soil*, sol, terreau, plutôt que du mot *terre*, laisse envisager une terre qui ne serait plus synonyme de surface aux contours définis (un pays par exemple), mais la matière même qui la constitue, matière ici « signifiante », universelle, se régénérant sans cesse, faite de strates et de mélange, sans cesse retournée, retravaillée par la langue, par les langues, par les textes, appartenant à tous et à personne. Le poète qui envisage sa mort (« notre réversion temporelle », « pas trop loin de l'if [44] »), envisage aussi son œuvre comme un simple apport à ce « sol signifiant ».

26 L'effet de dépaysement produit par la lecture de *The Waste Land* n'est pas la sensation d'être transporté dans un autre pays. Elle constitue plutôt une expérience de l'arrachement et de l'errance, une navigation dans un non-lieu qui est toujours aussi un entre-deux-lieux, un entre-deux-temps. La position « occupée » par le lecteur est celle de l'*entre*, de l'espacement, de l'écart. Le dépaysement doit

résolument s'écrire ici en deux mots (*dé-paysement*), car il s'agit bien d'un arrachement à tout pays. L'espace textuel est le lieu de l'écart. Dans « The Dry Salvages » poème tardif des *Four Quartets*, le poète parle du voyage comme d'un entre-deux lieux, un entre deux-temps, voire un temps *suspendu* :

> Fare forward, travellers! Not escaping from the past
> Into different lives, or into any future;
> You are not the same people who left that station
> Or who will arrive at any terminus,
> While the narrowing rails slide together behind you;
> And on the deck of the drumming liner
> Watching the furrow that widens behind you,
> You shall not think 'the past is finished'
> Or 'the future is before us'.
> At nightfall, in the rigging and the aerial,
> is a voice descanting (though not to the ear,
> The murmuring shell of time, and not in any language)
> 'Fare forward, you who think that you are voyaging;
> You are not those who saw the harbour
> Receding, or those who will disembark.
> Here between the hither and the farther shore
> While time is withdrawn, consider the future
> And the past with an equal mind [45].

27 Le temps s'est retiré, le voyageur n'est plus amarré à sa vie d'avant, n'a encore atteint nul autre lieu, nul autre temps (« en aucun avenir »). La voix qui « susurre » est une voix ne parlant aucune langue, elle est la voix de la « conque murmurante du temps » (« the murmuring shell of time »). L'image du « sillon qui s'élargit derrière soi », l'idée d'une voix impersonnelle, ne parlant aucune langue, se faisant la voix du temps, pourraient nous inviter à lire ce passage comme une métaphore de la lecture d'un poème comme *The Waste Land*. Le poème est cette coque, cette coquille, qui laisse entendre la voix du temps, la voix des temps, lorsque le lecteur y colle son œil, devenu oreille, remettant l'accent sur la textualité. Le coquillage renvoie à la côte, et au départ ; le nom *shell* rappelle aussi la coque du bateau. Le poème serait alors l'embarcation, un lieu qui se déplace et opère le déplacement de ses « voyageurs ». Il déplace, désarrime, *dé-payse*, temporairement, mais radicalement.

Conclusion

28 C'est un dépaysement dans la langue, un déplacement du lecteur dans sa langue qu'opèrent les textes, pratiques poétiques, aussi différents soient-ils, que nous avons mentionnés ou brièvement tenté d'approcher ; par les écarts syntaxiques, par les déports successifs liés à la composition (fragmentation, juxtaposition, intertextualité), par les figures, les tropes, qui font sans cesse glisser le sens, empêchant la signification de se retrouver en un quelconque lieu.

29 Parce que la poésie est exposition, déplacement de la langue en un (non)-lieu capable d'en accueillir le jeu – désordre, écart, glissement, – elle offre la possibilité infinie de décomposer et recomposer le paysage familier que constitue la langue. En la confrontant à son étrangeté ou son altérité la plus intime, en révélant cette altérité « retrouvée » aux lecteurs, en la leur donnant à lire et à entendre, les poètes modernes leur ont offert, et continuent de leur offrir l'expérience d'un dépaysement permettant de *re-penser* et *re-sentir* (dans) une langue que des siècles de poésie et de discours auraient pu rendre par trop familière, confortable et aveuglante.

BIBLIOGRAPHIE

Alfandary Isabelle, *Le Risque de la lettre. Lectures de la poésie moderniste américaine*, Lyon, ENS Éditions, 2012.

Celan Paul, *Le Méridien*, André du Bouchet (trad.), Saint Clément de Rivière, Fata Morgana, 2008.

Deleuze Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1993.

Derrida Jacques, *Schibboleth, pour Paul Celan*, Paris, Galilée, « La philosophie en effet », 1986.

Diepeveen Leonard, *The Difficulties of Modernism*, New York, Routledge, 2003.

Eliot T.S., *Collected Poems 1909-1962*, Londres, Faber and Faber, 1974.

Eliot T.S., *La Terre vaine et autres poèmes*. Pierre Leyris (trad.), Paris, Éditions du Seuil, « Points », 1976.

Fradin Clément, « Paul Celan ou les affres de la modernité », dans *Germanica*, 2016/2, n° 59, p. 83-98.

Haas Robert (dir.), *A Primer for the Gradual Understanding of Gertrude Stein*, Los Angeles, Black Sparrow Press, 1971.

Lacoue-Labarthe Philippe, *La Poésie comme expérience* [1986], Paris, Christian Bourgois, « Détroits », 1997.

MallarmÉ Stéphane, *Poésies*, Paris, Gallimard, 1992.

Pedot Richard, *Ah, Bartleby ! Ah, philosophie ! Une rencontre critique*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, « Philosophica », 2014.

Perloff Marjorie, *The Poetics of Indeterminavy: Rimbaud to Cage* [1981], Evanston, Ill., Northwestern University Press, 1983.

Perloff Marjorie, *Edge of Irony: Modernism in the Shadow of the Habsburg Empire*, Chicago, Londres, The University of Chicago Press, 2016.

Stein Gertrude, *Writings 1903-1932*, New York, The Library of America, 1998.

NOTES

1 Voir, notamment, Clément Fradin, « Paul Celan ou les affres de la modernité », dans *Germanica*, 2016/2, n° 59, p. 83-98.

2 T.S. Eliot, « East Coker », *Collected Poems 1909-1962*, Londres, Faber and Faber, 1974, p. 190.

3 *Ibid.*, p. 186.

4 Gilles Deleuze, « Bartleby, ou la formule », dans *Critique et clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1993, p. 93.

5 Richard Pedot, *Ah, Bartleby ! Ah, philosophie! Une rencontre critique*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, « Philosophica », 2014. Dans cet ouvrage, Richard Pedot confronte les lectures philosophiques du texte de Melville menées par Deleuze, Agamben, Rancière et Derrida. Voir, en particulier, le chapitre « La formule littéraire dans tous ses effets ».

6 L'on pense ici, notamment, à la poésie de la performance ou aux travaux des poètes du mouvement L=A=N=G=U=A=G=E.

7 Gilles Deleuze, « Bartleby, ou la formule », dans *Critique et clinique*, *op. cit.*, p. 114.

8 Paul Celan, *Le Méridien*, André du Bouchet (trad.), Saint Clément de Rivière, Fata Morgana, 2008, p. 36.

9 Philippe Lacoue-Labarthe, *La Poésie comme expérience* [1986], Paris, Christian Bourgois, « Détroits », 1997, p. 72.

10 *Ibid.*, p. 71.

11 *Ibid.*, p. 72.

12 *Ibid.*, p. 67.

13 Lacoue-Labarthe cite en note Hölderlin : « le langage, le plus dangereux des biens » (note de la page 73).

14 Philippe Lacoue-Labarthe, *La Poésie comme expérience*, *op. cit.*, p. 74. Lacoue-Labarthe explique en note qu'il reprend le mot, *syncope*, de Jean-Luc Nancy (*Le Discours de la syncope*, Aubier-Flammarion, 1976).

15 *Ibid.*, p. 81-82.

16 Il prend soin, à ce stade de son développement, d'indiquer en note que l'« humain » n'est pas à entendre ici au sens de l'« être » heideggérien ; il serait tentant en effet de rabattre l'opposition entre « art » et « humain » sur l'opposition entre langage comme *technè* et la catégorie de l'« être » heideggérienne. Il ne faut pas non plus, selon lui, voir hâtivement dans *Le Méridien* de Celan une réponse « éthique » à l'« ontologie ».

17 Philippe Lacoue-Labarthe, *La Poésie comme expérience*, *op. cit.*, p. 73-74.

18 *Ibid.*, p. 84.

19 *Ibid.*, p. 84-85.

20 Paul Celan, *Breathturn into Timestead: The Collected Later Poetry, a Bilingual Edition*, Pierre Joris (trad.), New York, Farrar Straus Giroux, 2014, p. ixx (introduction). Cité par Marjorie Perloff dans *Edge of Irony. Modernism in the Shadow of the Habsburg Empire*, Chicago, Londres, University of Chicago Press, 2016, p. 129.

21 Marjorie Perloff, *Edge of Irony. Modernism in the Shadow of the Habsburg Empire*, Chicago, Londres, University of Chicago Press, 2016, p. 129-130.

22 Stéphane Mallarmé, « Le Tombeau d'Edgar Poe », *Poésies*, Paris, Gallimard, 1992, p. 60.

23 « Since our concern was speech, and speech impelled us/ To purify the dialect of the tribe/ And urge the mind to aftersight and foresight,/ Let me disclose the gifts reserved for age/ To set a crown upon your lifetime's effort. » T.S. Eliot, « Little Gidding », *Collected Poems* 1909-1962, *op. cit*, p. 205.

24 Philippe Lacoue-Labarthe, *La Poésie comme expérience*, *op. cit.*, p. 85.

25 Voir à ce sujet Leonard Diepeveen, *The Difficulties of Modernism*, New York, Routledge, 2003.

26 Philippe Lacoue-Labarthe, *La Poésie comme expérience*, *op. cit.*, p. 85.

27 *Ibid.*, p. 85.

28 *Ibid.*, p. 86.

29 *Ibid.*, p. 90.

30 *Ibid.*, p. 93.

31 *Ibid.*, p. 96.

32 Gertrude Stein « s'exprime » ici à travers la voix fictive d'Alice B. Toklas : « No, I like living with so very many people and being all alone with english and myself ». Gertrude Stein, « The Autobiography of Alice B. Toklas », dans *Writings* 1903-1932, New York, The Library of America, p. 729-730.

33 Gertrude Stein, « Tender Buttons », dans *Writings* 1903-1932, New York, The Library of America, 1998, p. 319.

34 Gertrude Stein, « A Transatlantic Interview », dans A *Primer for the Gradual Understanding of Gertrude Stein*, Robert Haas (dir.), Los Angeles, Black Sparrow Press, 1971, p. 18.

35 Voir Isabelle Alfandary, *Le Risque de la lettre. Lectures de la poésie moderniste américaine*, Lyon, ENS Éditions, 2012, p. 130. « L'oralité invoquée est elle-même hautement problématique, étant avant tout un effet d'écriture. Loin d'être la langue du paradis perdu, la langue d'avant l'entrée dans le langage, la grammaire de Stein n'est jamais qu'une fiction de langue véritablement maternelle réalisée du point de vue de la lettre. Cette langue même qu'il arrive de lire sous la plume de Stein ou d'E.E. Cummings, que Jacques Lacan écrit en un seul mot, "lalangue", et dont il dit qu'elle "sert à toutes autres choses qu'à la communication", ne peut se réduire à n'être qu'une écriture du maternel. »

36 Marjorie Perloff, *The Poetics of Indeterminacy. Rimbaud to Cage* [1981], Evanston, Ill., Northwestern University Press, 1983, p. 17-18.

37 « I grow old…I grow old…/ I shall wear the bottoms of my trousers rolled// Shall I part my hair behind? Do I dare to eat a peach?/ I shall wear white flannel trousers, and walk upon the beach. » T.S. Eliot, *Collected Poems 1909-1962*, *op. cit.*, p. 7.

38 Textes philosophiques sur lesquels se fonde l'hindouisme.

39 « *Datta* » signifie : give (donne).

40 « Qu'avons-nous donné ? ».

41 « compatis ».

42 T.S. Eliot, « The Waste Land », dans *Collected Poems 1909-1962*, *op. cit.*, p. 68-69.

43 T.S. Eliot, « The Dry Salvages » dans *Collected Poems 1909-1962*, *op. cit.*, p. 200.

44 T.S. Eliot, *La Terre vaine et autres poèmes*, Pierre Leyris (trad.), *op. cit.*, p. 209.

45 T.S. Eliot, « The Dry Salvages », *Collected Poems 1909-1962*, *op. cit.*, p. 197.

RÉSUMÉ

Français

Cet article tente d'aborder la question du dépaysement dans la langue opéré par l'écriture. La tension possible entre volonté de dire et nécessité d'inventer un nouvel idiome, entre volonté illusoire de se désassujettir de la langue et impossibilité de se départir de la langue, est analysée à la lumière de certaines pratiques d'écriture à même de révéler cette tension. À partir d'une lecture de *La Poésie comme expérience*, de Philippe Lacoue-Labarthe, et de son commentaire sur Paul Celan, l'article se propose d'interroger ce que la poésie peut faire subir au langage, lorsqu'émerge une parole poétique singulière qui vient creuser son « abîme ». Les possibilités d'émergence d'une parole poétique singulière sont alors interrogées, plus spécifiquement, à la lumière de certaines écritures modernistes anglo-américaines capables de déplacer le sujet de l'écriture dans sa propre langue et de dépayser le lecteur en le confrontant à cette altérité ou en créant un espace où la discontinuité et la dissonance du « discours » mettent en péril toute forme d'ancrage. Une brève analyse d'un texte de Gertrude Stein extrait de *Tender Buttons*, tente de mettre en évidence une tension entre attention portée à la grammaire et désir d'un rapport au signifiant en tant que pur matériau. Les modalités, différentes, de l'expérience du dépaysement que peut faire le lecteur de *The Waste Land*, de T.S. Eliot, sont ensuite abordées en termes d'arrachement à tout « pays », de rupture et d'écart. Cet article n'entend nullement rassembler ces poétiques aussi diverses, ni même les comparer, mais simplement esquisser des pistes de réflexion, à partir de la question du dépaysement dans la langue, en s'intéressant notamment à la référentialité, aux possibilités de réinvention et de subversion de la langue et à leurs effets sur le lecteur, ou à l'hermétisme, problématiques liées à la modernité poétique au sens large.

AUTEUR

Amélie Ducroux
Université Lyon 2
IDREF : https://www.idref.fr/140687785
ISNI : http://www.isni.org/0000000357395325
BNF : https://data.bnf.fr/fr/16605061

Ailleurs en Amérique : *Let Us Now Praise Famous Men* (James Agee, Walker Evans) et l'expérience du dépaysement

Adriana Haben

DOI : 10.35562/textures.248

Droits d'auteur
CC BY 4.0

PLAN

« Close to home » : un dépaysement par l'image
Le dépaysement comme « déniaisement »
« Recording and defense » : repenser le documentaire, restituer une visibilité aux vies ordinaires
Photographies

TEXTE

1 Au cours de l'été 1936, le magazine américain *Fortune* envoie dans l'Alabama une équipe composée d'un jeune écrivain, James Agee, et d'un photographe, Walker Evans, pour enquêter sur les conditions de vie des populations agricoles pendant la Grande Dépression. Après un séjour de plusieurs semaines au contact de trois familles de métayers dans le comté de Hale, Agee et Evans soumettent un premier manuscrit à *Fortune*, refusé en raison du caractère hors-normes du texte, qui dépasse les vingt mille mots et est jugé impropre à la publication. Les deux artistes décident de remanier le manuscrit et de le publier sous forme de livre : *Let Us Now Praise Famous Men* voit le jour quatre ans plus tard en 1941, après plusieurs années ponctuées de révisions et de déboires avec les éditeurs. L'ouvrage s'inscrit dans une longue lignée de livres documentaires publiés dans le contexte de la crise des années trente. Le livre documentaire est un format issu du photojournalisme, combinant photographies et texte, souvent dans le but de dénoncer certaines dérives de la société américaine. Ainsi, dès la fin du XIX^e^ siècle en 1890, le photojournaliste Jacob Riis publie un ouvrage intitulé *How the Other Half Lives*, traitant des

conditions de vie désastreuses dans les quartiers pauvres de New York : le but principal était alors de faire connaître à un lectorat principalement issu des classes moyennes ou supérieures l'ampleur de la situation critique vécue au quotidien par les plus pauvres, parfois à quelques kilomètres seulement de chez eux. Dès les prémices des ouvrages documentaires américains, il est donc question d'une altérité proche, d'une misère voisine, que celle-ci soit dissimulée, invisible ou simplement ignorée. Néanmoins, au-delà du « dépaysement » social qu'il induit chez le lecteur, le documentaire a aussi une visée résolument performative : l'ouvrage de Riis, par exemple, a chamboulé l'opinion publique et précipité l'élaboration de lois encadrant les conditions de vie et de location des « tenements » dans le Lower East Side. De la même façon, l'œuvre d'un autre photographe, Lewis Hine, a permis de mettre en lumière les dérives du travail infantile aux États-Unis au début du XX^e^ siècle.

2 Dans les années trente, pendant la Grande Dépression, de nombreux ouvrages voient le jour dans le but d'informer la population américaine sur les conditions de vie des travailleurs agricoles, paysans et autres métayers, noirs comme blancs : leur particularité est, une nouvelle fois, la combinaison systématique de texte et de photographies. Le critique américain William Stott, spécialiste du genre documentaire, désigne ces ouvrages sous le nom de « documentaires sociaux » (« social documentary »), par opposition à ceux qu'il nomme « documents humains » (« human documents[1] »). Les documentaires sociaux s'intéressent à des phénomènes souvent temporaires et causés par l'homme (Stott cite par exemple la crise économique ou les discriminations raciales), tandis que les « documents humains » se penchent davantage sur la condition humaine à travers des éléments ayant une résonance universelle, tels que le travail, la maladie ou la mort. La particularité des « documentaires sociaux » est de fournir un certain degré de connaissance factuelle, tout en l'exacerbant par le biais de l'affect, voire d'une note sentimentaliste (« increase our knowledge of public facts, but sharpen it with feeling[2] »). Certains ouvrages sont publiés par des artistes ou des intellectuels qui illustrent leurs travaux à l'aide de photographies puisées dans le fonds de la division photographique de la Farm Security Administration, l'un des organismes gouvernementaux crées dans le cadre du New Deal mis en place par

F.D. Roosevelt. D'autres, au contraire, sont le fruit d'une collaboration directe entre un photographe et un écrivain ou un intellectuel, comme c'est le cas des trois ouvrages restés les plus célèbres : *You Have Seen Their Faces* (1937) de Bourke-White et Caldwell, *An American Exodus* (1939) de Lange et Taylor, et *Let Us Now Praise Famous Men*, d'Agee et Evans (1941). Parmi ces trois documentaires, *Let Us Now Praise Famous Men* est celui qui a connu le plus faible retentissement lors de sa publication, en raison de son format transgressif : le texte, de plus de quatre-cents pages, est nettement séparé des photographies, qui sont placées en début d'ouvrage sans aucun titre ni légende. L'ouvrage connaît néanmoins un regain d'intérêt dans les années soixante, lorsqu'Agee remporte le prix Pulitzer à titre posthume pour son unique roman, *A Death in the Family* : paraît alors une seconde édition, augmentée d'une quatrième série de photographies, qui contribue à établir *Let Us Now Praise Famous Men* comme l'un des documentaires les plus marquants de la période.

3 Il s'agira pour nous d'examiner le rôle du dépaysement, entendu dans un premier temps comme l'expérience d'un double écart, par rapport à son propre pays et par rapport à soi, que celle-ci touche les sujets du documentaire, ses lecteurs, ou ses auteurs. Notamment, nous verrons dans quelle mesure Agee et Evans s'éloignent sensiblement de la vision du dépaysement dominante dans les années trente comme sentiment éprouvé principalement par le lecteur face au contenu du documentaire, et souvent instrumentalisé à des fins militantes ou politiques. Ce choix permet à Agee et à Evans de construire une réflexion autour de la vulnérabilité : peut-on réellement prétendre être « dépaysé » en faisant l'expérience de la vulnérabilité d'autrui par procuration, et quelles sont les limites d'une telle expérience ? Cela entraîne inévitablement un questionnement sur la nature du documentaire lui-même, et sur la possibilité de développer une dimension performative de ce genre, qui ne s'appuierait pas sur le militantisme et renouvellerait la notion de dépaysement.

« Close to home » : un dépaysement par l'image

4 Dans les années trente, la plupart des ouvrages documentaires traitant de la condition des populations agricoles reposent sur une tension entre la familiarité du cadre (les États-Unis) et l'étrangeté provoquée par la confrontation avec une pauvreté abjecte. Cette tension est parfaitement cristallisée dans l'introduction de *You Have Seen Their Faces*, au détour d'une phrase écrite par Erskine Caldwell: « *You Have Seen Their Faces* may serve as a reminder that poverty and its many attendant ills are still close to home [3]. » Caldwell résume involontairement la conception du dépaysement qui prévaut dans les ouvrages documentaires des années trente : il s'agissait alors de « dépayser » avant toute chose le lecteur, souvent issu des classes moyennes, et de lui rappeler les conditions de vie misérables de certains de ses compatriotes. Le dépaysement prenait alors la forme d'une prise de conscience, chez le lecteur, qu'un « ailleurs » existe au sein même du cadre familier de son propre pays. Une telle réaction est vivement recherchée par certains auteurs de documentaires, notamment Bourke-White et Caldwell, car elle est davantage susceptible d'émouvoir le lecteur. Stott assimile l'ouvrage documentaire à une forme de propagande militante, mais n'en oublie pas pour autant de préciser que contrairement à la propagande associée au fascisme, la « bonne propagande » véhiculée par les ouvrages documentaires des années 30 jouissait d'une image positive auprès de certains artistes et intellectuels en raison de ses ambitions de réforme sociale :

> [Social documentary's] purpose is not so altruistic and indefinite; it has an axe to grind. It works through the emotions of the members of its audience to shape their attitude toward certain public facts. […] It is that maligned thing, propaganda [4].

5 Comme dans les premiers documentaires et photoreportages de Riis ou de Hine, l'objectif est, au-delà de la prise de conscience, d'exposer les travers de la société américaine, le plus souvent en dénonçant les politiques du gouvernement, jugées insuffisantes ou inadaptées à l'ampleur de la crise.

6 L'étrange sentiment de dépaysement provoqué par l'irruption de l'altérité dans le proche repose en majeure partie sur la présence des images photographiques : c'est précisément la vision des visages marqués et des corps émaciés qui est censée être l'élément déclencheur de l'émotion recherchée par les auteurs. *You Have Seen Their Faces* tire pleinement parti de cette vision de la photographie comme « thérapie de l'électrochoc [5] » : Margaret Bourke-White, la photographe, inclut quasi exclusivement des portraits, souvent réalisés en contre-plongée, ou pris sous des angles obliques, de sorte à rendre l'expression du visage plus saillante. Au-delà de l'impact des photographies et de leur composition, la combinaison de celles-ci avec les légendes rédigées par Caldwell semble être le ressort principal de l'ouvrage. Les légendes se présentent sous forme de citations attribuées aux dires des sujets photographiés par les auteurs ; il est en outre précisé en amont de l'introduction que ces citations sont inventées et ne reflètent pas nécessairement les propos des individus en question, mais « la conception personnelle qu'ont les auteurs des sentiments des personnes photographiées [6] ». La plupart des citations insérées par Caldwell et Bourke-White soulignent la dureté du travail physique ainsi que la pesanteur de l'existence éprouvée par ces populations. On citera à titre d'exemple la légende inscrite sous le portrait d'une femme photographiée avec son bébé à Happy Hollows dans l'État de Géorgie, qui indique : « Sometimes I tell my husband we couldn't be worse off if we tried [7]. » Dans *An American Exodus*, publié deux ans plus tard, les portraits sont moins nombreux, mais Dorothea Lange choisit également d'inclure des images frappantes, telle que la photographie de trois familles de migrants (comptant quatorze enfants) agglutinées sous un panneau publicitaire pour un train de nuit sur lequel le slogan « Travel while you sleep » (« Voyagez pendant que vous dormez ») est clairement visible [8] (fig. 1). La juxtaposition de la pauvreté extrême et d'une publicité vantant un confort inaccessible aux migrants (la partie coupée du panneau publicitaire indique « Next time, take the train », « prenez le train la prochaine fois ») est ici source d'une profonde ironie destinée une fois de plus à émouvoir le lecteur et à lui faire prendre conscience de l'urgence de la situation.

7 Le documentaire des années trente met en regard un cadre familier et une forme d'altérité radicale dans la façon de présenter

l'expérience de la pauvreté et des conditions de vie insoupçonnées des populations rurales. Cette conception du dépaysement s'apparente à une forme d'exotisme de proximité : dans les deux documentaires mentionnés, *You Have Seen Their Faces* et *An American Exodus*, les photographies et leurs légendes sont toujours localisées précisément, en indiquant l'état et le nom de la bourgade ou du comté en question. De plus, les auteurs ont recours à des archétypes connus (des « images » familières, comme le métayer blanc, le fermier noir, la mère de famille, etc.) pour décrire une réalité profondément complexe et dépaysante, puisque le lecteur peine à reconnaître son propre pays dans ce qui lui est montré. Dans la quatrième section de *You Have Seen Their Faces*, Caldwell décrit par exemple la trajectoire d'un « métayer lambda » (« the everyday sharecropper [9] »), de ses premières années de travail pleines d'espoir à son inévitable descente dans la paresse et l'amertume vis-à-vis des métayers noirs qui le remplacent progressivement [10]. À travers la juxtaposition du discours et des photographies, le métayer est construit comme une figure d'altérité, à la fois proche géographiquement et lointaine socialement. Le dépaysement dans les ouvrages documentaires s'apparente ainsi à ce que John Tagg désigne sous le terme de « stratégie discursive [11] » : ces ouvrages ont tous, à des degrés variés, une visée militante, et les écarts que l'on peut constater dans le traitement du sujet, notamment en ce qui concerne la place accordée à cette expérience du dépaysement par le familier, relève non seulement d'une différence de perception des métayers mais aussi de « stratégies » parfois diamétralement opposées.

8 Si cette tension entre le familier et l'inconnu est employée comme ressort émotionnel et comme outil de prise de conscience, son instrumentalisation par les documentaires pose la question de la portée éthique de ces ouvrages : comment proposer un portrait nuancé des métayers dans le cadre d'une telle « stratégie discursive » ? Agee évoque indirectement cette interrogation dans la préface de *Let Us Now Praise Famous Men* en soulignant le sentiment de responsabilité qu'Evans et lui-même éprouvent vis-à-vis des métayers dont ils ont partagé le quotidien pendant quelques semaines : « It seems curious, further, that the assignment of this work should have fallen to persons having so extremely different a form of respect for the subject, and responsibility toward it [...] [12]. »

Dès le début de l'ouvrage, le but affirmé n'est plus de dépayser le lecteur en le mettant face à la pauvreté de ses concitoyens, ni même de chercher à l'émouvoir, mais d'enregistrer et de défendre des existences qui sont envisagées comme « uniques » et « irréparables » (« single, irreparable, unrepeatable existences [13] »). Les nombreux passages méta-discursifs insérés entre deux inventaires, dans lesquels Agee réfléchit sur le sens de la démarche entreprise avec Evans, permettent de constater que les deux artistes opèrent un glissement vis-à-vis des desseins des ouvrages documentaires : il n'est nullement question de susciter l'apitoiement, ni de proposer des pistes de réforme sociale comme le font Caldwell ou Taylor. Il convient de voir dans quelle mesure les partis pris formels de l'écrivain et du photographe, notamment en ce qui concerne l'agencement des photographies et du texte et la mise en relation de leurs médias respectifs, remettent en cause la vision de l'expérience du dépaysement qui prévaut dans les ouvrages documentaires des années trente.

Le dépaysement comme « déniaisement »

9 Agee et Evans se rendent dans l'Alabama en 1936, sensiblement à la même période où Caldwell et Bourke-White parcourent eux aussi le sud des États-Unis : les conditions de vie et de travail que les deux binômes ont pu constater sont donc sensiblement les mêmes, mais leur conception de l'expérience du dépaysement par le documentaire diffère ostensiblement.

10 En effet, Agee et Evans ne semblent pas vouloir dépayser le lecteur en le mettant face aux ravages de la pauvreté dans son propre pays : le traitement du sujet (et particulièrement des sujets humains) du documentaire est une première caractéristique qui distingue *Let Us Now Praise Famous Men* d'autres ouvrages contemporains. Contrairement à ses confrères, Evans choisit de faire figurer ses photographies en début d'ouvrage, sans les intercaler avec des passages de texte, et surtout sans leur apposer de titre ni de légende. Il fait également le choix, dans la seconde édition, d'inclure une quatrième série de photographies ne contenant aucun portrait de métayer, et composée uniquement de prises de vues réalisées en

extérieur dans le comté de Hale, où vivent les trois familles, ou dans les bourgades aux alentours. Figurent notamment dans cette série les photographies de deux écoles, St Matthew's School et Glen Hill School (ou Clean Hill School selon les versions), ainsi que des bureaux du maire situés non loin du domicile des métayers, ou encore du bâtiment de la poste dans la ville voisine de Sprott : autant de lieux qui suggèrent des moments de la vie quotidienne dans l'Alabama. Sont également inclus d'autres éléments ayant trait au cours de la vie ordinaire des métayers, à l'image d'une photographie de tombe (fig. 2). En l'absence de toute légende ou commentaire, il incombe ainsi au lecteur de discerner dans le monticule de terre une sépulture au dépouillement extrême – tâche quelque peu compliquée par le choix d'une prise de vue latérale, dans laquelle la pierre tombale ne se trouve pas au centre de l'image. La photographie de la tombe permet de souligner implicitement la singularité des « manières de faire [14] » de ces populations, y compris dans des éléments communs à toute l'humanité, tels que la mort ou le deuil. Si Evans inclut par ailleurs quelques portraits de métayers dans les trois premières séries, en privilégiant un cadrage neutre, frontal, sans jeu sur les angles de prise de vue, la quatrième série de photographies est exclusivement consacrée aux lieux de vie et aux instants marquants qui rythment les vies ordinaires de ces populations : l'enfance (à travers les deux écoles), le travail, la mort.

11 Le texte d'Agee se distingue également dans le traitement qu'il propose des trois familles de métayers. Caldwell et Taylor ont parfois recours à la généralisation et à l'archétype, faisant référence au « métayer ordinaire » (« the everyday sharecropper »), et allant dans le cas de Caldwell jusqu'à invoquer l'exemple d'un métayer lambda (et très probablement fictif) nommé John Sanford [15]. Agee s'intéresse quant à lui à trois familles, et insiste constamment sur les difficultés qu'il éprouve à dégager une norme ou une idée générale du métayer à partir d'individus dont la singularité lui paraît irréductible. Lorsqu'il énumère les variations infimes et infinies dans leur façon de se vêtir, par exemple, Agee note qu'il est difficile, voire impossible, d'établir une quelconque norme (« It is hard to say what is "normal" here and what is not [16] »). Le glissement opéré dans *Let Us Now Praise Famous Men* du « métayer ordinaire » à la vie ordinaire du métayer est primordial, car il permet de souligner que les métayers eux-

mêmes sont doublement arrachés à la terre et « dépaysés » : d'abord par la crise de la Grande Dépression, qui les prive de travail et de revenus réguliers, puis par les ouvrages documentaires eux-mêmes, qui, en les réduisant parfois à des archétypes, contribuent à les rendre encore plus invisibles aux yeux du reste de la société. Le refus des archétypes est particulièrement significatif : comme le démontre Sylvie Laurent dans *Poor White Trash*, Caldwell a recours à des stéréotypes sur les pauvres blancs qu'il a lui-même contribué à renforcer dans ses romans [17], notamment *Tobacco Road* (*La Route au tabac*, 1932) ou *God's Little Acre* (*Le Petit Arpent du bon dieu*, 1933). Ces stéréotypes connus des lecteurs de l'époque permettent à Caldwell d'expliquer certaines causes de la crise, qu'il attribue partiellement au caractère paresseux et mauvais du pauvre blanc. Combinées aux photographies de Margaret Bourke-White, ces figures archétypales maintiennent la tension entre le familier et l'étrange précédemment évoquée comme fondement de l'expérience du dépaysement du lecteur dans les ouvrages documentaires.

12 Agee et Evans rejettent cette tension et son instrumentalisation : l'écart du dépaysement s'apparente à leurs yeux davantage à un « déniaisement », pour emprunter l'expression de J-C. Bailly [18], c'est-à-dire, dans ce cas précis, à un écart qui a pour vocation non pas de susciter auprès du lecteur des réactions conventionnelles mais de le dérouter profondément, afin que celui-ci saisisse toutes les implications de sa lecture. Le sens originel que donne Bailly à cette expression dans son analyse est par ailleurs proche de la démarche mise en place par Agee et Evans dans *Let Us Now Praise Famous Men* : le dépaysement vu comme déniaisement empêche un pays « de se raidir dans la pose de l'identité », et l'ouvre à une transformation par ses propres « forces centrifuges [19] ». Dans le contexte des ouvrages documentaires, ce « déniaisement » peut prendre la forme d'une stratégie discursive à rebours des codes établis du genre (si l'on s'appuie sur les critères recensés *a posteriori* par Stott, notamment en ce qui concerne la prévalence du sentimentalisme) qui viserait à déstabiliser les « réactions conventionnelles [20] » que suscitent d'ordinaire ces œuvres.

13 Dès le préambule, Agee exhorte le lecteur à prendre conscience non pas de l'ampleur de la crise, alors déjà bien établie, mais de l'ampleur de sa propre responsabilité vis-à-vis de ce qu'il s'apprête à lire :

> They [the sharecroppers] are now being looked into by still others, who have picked up their living as casually as if it were a book, and who were actuated toward this reading by various possible reflexes of sympathy, curiosity, idleness, etc., and almost certainly in a lack of consciousness, and conscience, remotely appropriate to the enormity of what they are doing [21].

14 La distinction avec d'autres ouvrages ne réside pas uniquement dans le fait de responsabiliser le lecteur, car *An American Exodus*, par exemple, évoque une responsabilité collective face à la crise en fin d'ouvrage : parmi les pistes de réforme proposées sont indiquées non seulement des mesures gouvernementales mais aussi des solutions à dimension humaine, destinées à éviter l'ostracisme des populations pauvres et déracinées [22]. En revanche, Agee ne limite pas la notion de responsabilité à la crise économique : il s'agit avant tout, comme il le souligne, d'une « responsabilité humaine [23] », qui prend la pleine mesure de l'existence des métayers comme des êtres à part entière, dotés d'une valeur intrinsèque.

15 On peut également considérer que l'expérience du dépaysement, dans l'ouvrage documentaire, n'est pas limitée au lecteur : les écrivains et les photographes qui ont partagé le quotidien de métayers pendant quelques semaines ou quelques mois, comme l'ont fait Agee et Evans, ont aussi été témoins de formes de vies radicalement différentes des leurs. Dans le cas d'Agee et d'Evans, qui font le choix de s'intéresser strictement à la vie ordinaire des familles en évoquant très peu le contexte socio-politique, l'écart constaté entre les artistes et les métayers devient un élément essentiel de la démarche documentaire. Bruce Bégout souligne dans son étude sur le quotidien que seul un « étranger » peut pleinement saisir et apprécier un quotidien qui échappe sans cesse à la perception de ceux qui le vivent, entraînés par ses rythmes et ses routines : « en se tenant en dehors du contexte ordinaire de la vie, l'étranger, qu'il le veuille ou non, saisit dans son objectivité pure ce qui constitue la quotidienneté [24]. » Contrairement à la volonté de « dépayser » le lecteur pour susciter chez lui une certaine émotion, il s'agit dans *Let Us Now Praise Famous Men* de prendre conscience que l'écart est profondément irréductible, comme l'écrit Agee à propos de l'une des femmes de métayers : « […] that you are what you are, and that she is

what she is, and that you cannot for one moment exchange places with her, nor by any such hope make expiation for what she has suffered at your hands [25]. » Cet écart permet avant toute chose aux artistes de déceler une beauté singulière dans le quotidien des métayers : Agee en évoque longuement les paramètres dans le texte, mais ceux-ci sont encore plus évidents dans les photographies prises par Evans à l'intérieur des maisons des trois familles. Par le biais du cadrage et de la composition de ses images, Evans met en avant les heureuses coïncidences dans l'agencement des meubles et des objets (« unconscious arrangements [26]») pour en dégager une beauté austère, caractérisée par le dépouillement, à l'image de la photographie de l'embrasure de la porte dans la maison des Gudger (fig. 3). Le jeu de la perspective et du cadrage (l'embrasure de la porte servant d'encadrement secondaire à l'intérieur du cadre principal de la photographie) permet de mettre en valeur deux moments distincts de la vie des métayers : la toilette, avec la bassine au premier plan, et la cuisine au second plan. Mais ces images, ainsi que les longues observations d'Agee sur la symétrie accidentelle des maisons, sont toujours le privilège de l'étranger : la beauté tant exaltée demeure inaccessible aux métayers eux-mêmes, ceux qui vivent ce quotidien dans toute sa pesanteur. L'expérience de l'étranger et du dépaysement est donc, du point de vue des artistes, assortie d'un questionnement éthique, et d'un constat d'échec. Agee en a par ailleurs pleinement conscience, évoquant à plusieurs reprises sa honte face à cette beauté à laquelle il ne peut prétendre que comme un voleur, ou un espion :

> To those who own and create it this beauty is, however, irrelevant and undiscernible. It is best discernible to those who by economic advantages of training have only a shameful and a thief's right to it [27] […].

16 L'écart du dépaysement rend l'étranger clairvoyant, mais il l'« écartèle » aussi, comme l'écrit Bégout [28] : la perception de cette beauté issue d'une pauvreté extrême permet à l'étranger de prendre la pleine mesure de son privilège, mais aussi de son impuissance. Face à ce constat, l'issue choisie par Agee et Evans est celle de la reconnaissance : les deux artistes s'efforcent sans cesse de souligner la singularité des formes de vie ordinaires qu'ils observent chez les

métayers, et surtout, de restituer à ces derniers une certaine visibilité en les considérant systématiquement comme une fin en soi, et jamais comme un moyen.

« Recording and defense » : repenser le documentaire, restituer une visibilité aux vies ordinaires

17 Dans leur manière d'aborder les sujets du documentaire, Agee et Evans repensent la fonction et la portée de l'expérience du dépaysement : la considération qu'ils apportent, dans le texte comme dans les images, aux façons de vivre que déploient les métayers au quotidien contribue à replacer des êtres déracinés dans une réflexion plus large sur la reconnaissance d'une valeur inhérente à toute forme de vie, même la plus insignifiante. Nous employons ici le terme de « considération » dans le sens défini par Corine Pelluchon : « avoir de la considération pour quelqu'un [...] signifie reconnaitre qu'il a une valeur propre et se porter garant de sa dignité, affirmer qu'il ne saurait être réduit à une chose ou à un moyen [...] [29]. ». En mettant l'accent sur la singularité de leurs « manières de faire » dans diverses composantes du quotidien (le travail, la nourriture, l'habillement, l'éducation), les deux artistes ne font pas des métayers des exemples abstraits, archétypaux ou représentatifs : ils s'attachent au contraire à démontrer que leur singularité les rend dignes d'être visibles, voire même loués. C'est en partie à cette idée que renvoie le titre, tiré de l'Ecclésiaste, et souvent décrit comme étant ironique : il ne l'est en réalité que partiellement, car si les hommes décrits dans l'ouvrage ne sont en rien « illustres » ou « célèbres », la louange de leurs formes de vie, en revanche, n'est en rien ironique.

18 *Let Us Now Praise Famous Men* ne se contente pas de répertorier des formes de vie dans l'unique but d'en réaliser l'inventaire. Comme le rappelle Marielle Macé, repérer des formes singulières implique souvent de les « qualifier », et donc potentiellement d'en prendre la défense : « [les formes qualifiées ne sont] pas simplement des formes mais des formes qui comptent, investies de valeurs et de raisons d'y

tenir, de s'y tenir, et aussi bien de les combattre [30]. » En ce sens, Agee et Evans refusent d'instrumentaliser les vies ordinaires des métayers à des fins sentimentalistes ou à des fins, plus indirectes, de réforme sociale. Agee se montre par ailleurs très méfiant vis-à-vis des ambitions réformatrices du gouvernement et des auteurs de documentaires, remarquant dans un passage de *Let Us Now Praise Famous Men* que les réformes ignorent le cœur du problème, puisque c'est selon lui le système capitaliste (« the whole-world system [31] ») qu'il faut remettre en cause et non uniquement le système du métayage, qui n'en est qu'une manifestation particulière. Il s'agit avant tout pour les deux artistes de souligner ce qui, au sein même de la vie ordinaire des trois familles, mérite d'être reconnu et défendu. À cet effet, chacun emploie des procédés formels propres à son médium : Agee développe ainsi une prose poétique dont l'usage de la ponctuation reflète une vision profondément égalitaire. Ses longues phrases sont rythmées par un usage singulier de la ponctuation, notamment des deux points (signe de ponctuation auquel un chapitre entier du texte, intitulé « Colon : curtain speech », est dédié) et du point-virgule. Ces deux signes combinés suspendent les phrases, les laissant parfois inachevées, tout en reliant les diverses propositions entre elles, refusant ainsi d'établir une hiérarchie au sein de la phrase, comme pourrait le faire la subordination. Ceci est particulièrement visible dans les nombreux passages descriptifs qui ponctuent le texte de l'ouvrage, notamment lorsqu'Agee décrit la routine éreintante des métayers, à l'image de ce paragraphe :

> and so must these: while the glistening land drives east: they shall be drawn up like plants with the burden of being upon them, their legs heavy, their eyes quiet and sick, the weight of the day watching them quietly from the ceiling, in the sharpening room: they will lift; lift – there is no use, no help for it – their legs from the bed and their feet to the floor and the height of their bodies above their feet and the load above them, and let it settle upon the spine, and the width of the somewhat stooped shoulders, the weight that is not put by; and are drawn loose from their homes a million upon the land, beneath the quietly lifted light, to work [32]:

19 L'usage de la ponctuation provoque des effets à la fois textuels et visuels : les deux points créent une coupure visible tout en laissant le rythme de la phrase en suspens. Dans ce passage, le rythme de la

prose s'adapte parfaitement aux éléments décrits : le début est lent et s'étire pour imiter le moment du lever, puis la cadence devient régulière lorsqu'Agee emploie la polysyndète (« their legs from the bed *and* their feet to the floor *and* the height of their bodies above their feet *and* the load above them », je souligne) pour refléter l'automatisme et la pesanteur des mouvements effectués chaque jour. La prose d'Agee ne s'emploie néanmoins pas uniquement à insister sur la pénibilité du travail des métayers ; au contraire, il s'agit aussi de détacher les métayers de leur condition misérable pour les replacer dans la grande « fresque » de l'humanité (« the weaving of human living [33] ») évoquée dans le texte :

> what is his house : for whom does he work: under what arrangements and in what results: what is this work: who is he and where from, that he is now here; what is it his life has been and has done to him: what of his wife and of their children, each, for all of these each is a life, a full universe: what are their clothes: what food is theirs to eat: what is it which is in their senses and their minds: what is the living and manner of their day, of a season, of a year; what, inward and outward, is their manner of living; of their spending and usage of these few years' openness out of the black vast and senseless death; what is their manner of life [34]:

20 Dans ce passage tiré du chapitre intitulé « Colon », les deux points relient l'ensemble des éléments (présentés sous forme de questions formulées sans point d'interrogation final) qui constituent l'existence des métayers, chacune de leurs vies étant envisagée comme « un univers en soi », invitant ainsi à les voir autrement que comme exemples d'une condition sociale ou comme des avatars de la pauvreté. C'est en éloignant les métayers du contexte social ou de l'arrière-plan socio-politique dans lequel ils évoluent (et donc en les « dé-paysant » d'une autre manière) que *Let Us Now Praise Famous Men* parvient paradoxalement à les réintégrer dans un paysage tout autre. Ceci n'est d'ailleurs pas une caractéristique exclusive du texte, car les photographies jouent un rôle similaire en privilégiant les sphères du domestique (l'intérieur des maisons, les portraits de famille) ou du proche (environnement proche et bourgades voisines, écoles, rues commerçantes, etc.) plutôt que les prises de vues des métayers au travail, qui les assimileraient immanquablement à des questions liées à la Grande Dépression,

telles que le chômage ou la mécanisation de la culture du coton. Ces métayers, dont les existences propres sont « sorties du cadre [35] », sont alors rendus visibles pour eux-mêmes, et non uniquement comme représentants d'une classe sociale.

21 Néanmoins, l'idée d'un dépaysement du lecteur, si répandue dans les documentaires des années trente, n'est pas ici totalement mise de côté, mais subvertie : il s'agit plutôt pour Agee et Evans de déjouer la façon dont le documentaire suscite les « réactions conventionnelles » évoquées par Stott. Ces réactions (la pitié, l'effroi, l'émotion) sont provoquées par le format relativement rigide et codifié de l'ouvrage documentaire, hérité du photojournalisme, et notamment par la façon dont sont intercalés texte et photographie. Dans *Let Us Now Praise Famous Men*, un écart est sans cesse maintenu entre les deux médias : les quatre séries de photographies sont insérées en début de volume, dans un livre séparé (« Book One », « Book Two » désignant le texte) placé directement après la page de titre. Celles-ci sont présentées sans aucun commentaire de la part d'Evans. Si Agee fait ponctuellement référence aux photographies d'Evans au long du texte, aucune de ses descriptions ne s'y substitue : des descriptions sont même omises et remplacées par un renvoi succinct aux photographies, sans jamais préciser lesquelles. La préface rappelle d'ailleurs que les photographies n'ont aucunement vocation à être illustratives : « The photographs are not illustrative. They, and the text, are coequal, mutually independent, and fully collaborative [36]. » En l'absence de légendes ou de renvois clairs et explicites entre le texte et les images, la tâche de faire le lien entre les deux médias incombe au seul lecteur, qui doit invariablement effectuer de son propre chef des allées et venues entre le texte et les photographies sans être guidé par les auteurs de l'ouvrage.

22 Le véritable dépaysement du lecteur intervient ainsi face à la forme profondément déroutante du documentaire lui-même, et non par le biais d'un apitoiement sur la condition des pauvres qui y est décrite. C'est bel et bien un « déniaisement », qui pousse le lecteur à endosser un rôle actif, à envisager ce qu'il lit ou voit avec un certain recul, et à prendre la pleine mesure de la responsabilité qui est la sienne face aux existences évoquées dans l'ouvrage. Il convient néanmoins de nuancer ce dernier point, car malgré les intentions d'Agee et d'Evans, cet objectif n'a jamais pu être pleinement atteint : lors de sa première

publication en 1941, l'ouvrage a connu un échec commercial cuisant, et n'a jamais trouvé son public, malgré quelques bonnes critiques. Ce n'est que bien plus tard, dans les années soixante et avec la publication de la seconde édition après la mort d'Agee, que *Let Us Now Praise Famous Men* a été rétrospectivement considéré comme l'un des documentaires les plus marquants de la période : la crise de la Grande Dépression était alors déjà un lointain souvenir.

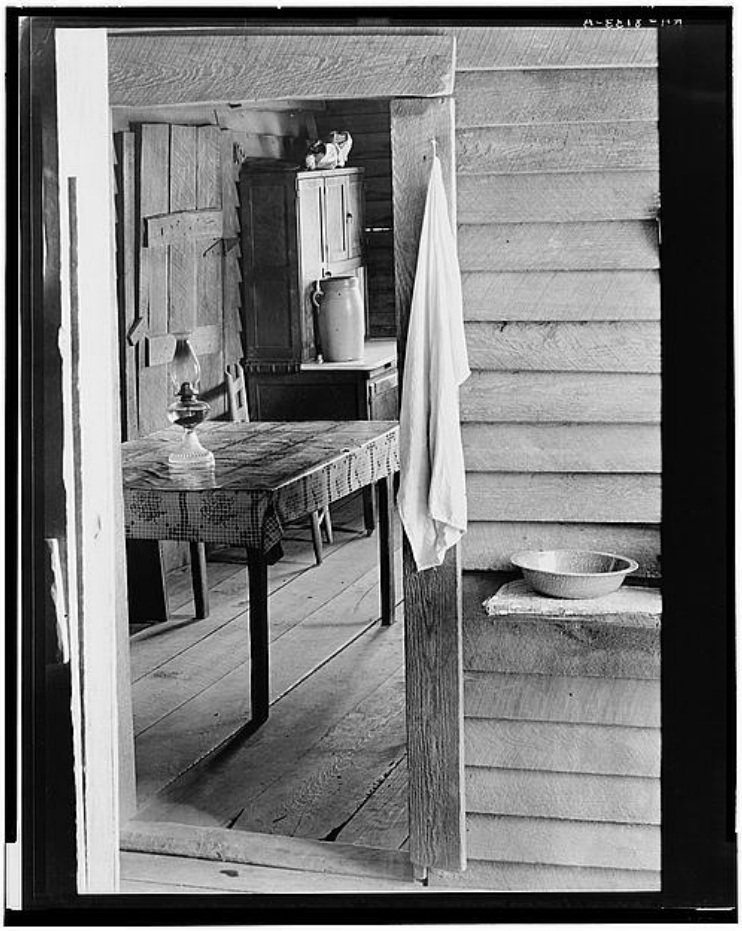
23 Dans *Let Us Now Praise Famous Men*, c'est donc l'écart par rapport au format codifié de l'ouvrage documentaire qui devient l'élément le plus déroutant pour le lecteur : le dépaysement n'a plus vocation à être le déclencheur d'une prise de conscience ou d'un mouvement de réforme sociale, et pousse le lecteur à s'interroger sur les faits qui lui sont présentés et sur sa propre responsabilité, en tant que spectateur et en tant qu'être humain. Les transgressions qu'opèrent Agee et Evans vis-à-vis du format attendu du documentaire sont un « écart qui fait système [37] », pour reprendre les mots de Jacques Rancière, puisqu'elles contribuent à redéfinir ce genre et ses limites, tant dans la forme que dans le traitement du sujet. Au-delà de cette collaboration ponctuelle entre l'écrivain et le photographe, la volonté d'enregistrer et de rendre visibles des lieux, objets et formes de vies jugés insignifiants semble par ailleurs être un fil conducteur dans les œuvres d'un artiste comme de l'autre. Le choix de ces sujets, voués à disparaître dans l'indifférence générale, permet à Agee et Evans de repenser non seulement la forme et la visée du genre documentaire, mais également la façon dont ce genre met en relation l'image photographique et le texte.

Photographies

Fig. : Dorothea Lange. « Billboard along U.S. 99 behind which three destitute families of migrants are camped. Kern County, California ». 1938. Bibliothèque du Congrès, LC-USF34-018619-C.

Fig. : Walker Evans. « Sharecropper's Grave. Hale County, Alabama ». 1936. Bibliothèque du Congrès, LC-USF342-T01-008175-A.

Fig. : Walker Evans. « Washstand in the dog run and kitchen of Floyd Burroughs' cabin. Hale County, Alabama ». 1936. Bibliothèque du Congrès, LC-DIG-ppmsc-00242.



BIBLIOGRAPHIE

Agee James et Walker Evans, *Let Us Now Praise Famous Men* [1941], New York, Library of America, 2005.

Bailly Jean-Christophe, *Le Dépaysement : voyages en France*, Paris, Points, 2012.

Bégout Bruce, *La Découverte du quotidien*, Paris, Allia, 2010.

Bertrand Anne, *Walker Evans, le secret de la photographie : entretien avec Leslie Katz*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2017.

Bourke-White Margaret et Erskine Caldwell, *You Have Seen Their Faces* [1937], New York, The Arno Press, 1975.

De Certeau Michel, *L'Invention du quotidien, tome 1 : arts de faire* [1980], Paris, Gallimard, 1990.

Lange Dorothea et Paul S. Taylor, *An American Exodus: A Record of Human Erosion* [1939], Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1996.

Laurent Sylvie, « *Poor White Trash* » : *la pauvreté odieuse du blanc américain*, Paris, Presses Universitaires de l'Université Paris-Sorbonne, 2011.

Le Blanc Guillaume, *L'Invisibilité sociale*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009.

Macé Marielle, *Styles : Critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, 2016.

Pelluchon Corine, *Éthique de la considération*, Paris, Éditions du Seuil, 2018.

Rancière Jacques, *Les Bords de la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 2017.

Sontag Susan, *Regarding the Pain of Others*, New York, Picador Farrar, Straus and Giroux, 2003.

Stott William, *Documentary Expression and Thirties America* [1973], Chicago, University of Chicago Press, 1986.

Tagg John, *The Burden of Representation: Essays on Photographs and Histories*, Londres, Palgrave Macmillan, 1988.

NOTES

1 William Stott, *Documentary Expression and Thirties America* [1973], Chicago, University of Chicago Press, 1986, p. 20.

2 *Ibid.*, *p.* 18.

3 « *You Have Seen Their Faces* rappelle que la pauvreté et les maux qui l'accompagnent demeurent très proches » (je traduis). Margaret Bourke-White et Erskine Caldwell, *You Have Seen Their Faces* [1937], New York, The Arno Press, 1975, p. 6.

4 William Stott, *op. cit.*, p. 21. Pour la distinction entre la propagande fasciste et la « bonne » propagande des ouvrages documentaires, voir p. 23-24.

5 Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others* [2003], New York, Picador, 2003, p. 14.

6 « The legends under the pictures are intended to express the authors' own conceptions of the sentiments of the individuals portrayed; they do not

pretend to reproduce the actual sentiments of these persons ». Margaret Bourke White et Erskine Caldwell, *op. cit.*, p. 4.

7 « Je dis parfois à mon mari que nous ne pourrions pas être plus pauvres même en le faisant exprès », je traduis. *Ibid.*, p. 161.

8 Dorothea Lange et Paul S. Taylor, *An American Exodus* : A *Record of Human Erosion* [1939], Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1996, p. 110.

9 Margaret Bourke-White et Erskine Caldwell, *op. cit.*, p. 108.

10 *Ibid.*, p. 75.

11 John Tagg, *The Burden of Representation: Essays on Photographs and Histories*, Londres, Palgrave Macmillan, 1988, p. 8.

12 James Agee et Walker Evans, *Let Us Now Praise Famous Men* [1941], New York, Library of America, 2005, p. 23.

13 *Ibid.*, p. 25.

14 Michel De Certeau, *L'Invention du quotidien*, *tome 1* : *arts de faire* [1980], Paris, Gallimard, 1990, p. xxxiii.

15 Margaret Bourke-White et Erskine Caldwell, *op. cit.*, *p.* 77.

16 James Agee et Walker Evans, *op. cit.*, p. 240.

17 Sylvie Laurent, « *Poor White Trash* » : *la pauvreté odieuse du blanc américain*, Paris, Presses Universitaires de l'Université Paris-Sorbonne, 2011.

18 Jean-Christophe Bailly, *Le Dépaysement* : *voyages en France*, Paris, Points, 2012, p. 476.

19 *Ibid.*, p. 476.

20 « conventionalized responses », Stott, *op. cit.*, p. 220.

21 James Agee et Walker Evans, *op. cit.*, p. 27-28.

22 Dorothea Lange et Paul S. Taylor, *op. cit.*, p. 155. Taylor évoque notamment la responsabilité des acteurs locaux et de la communauté dans la désintégration des liens sociaux.

23 « human responsibility », James Agee et Walker Evans, *op. cit.*, p. 24.

24 Bruce Bégout, *La Découverte du quotidien*, Paris, Allia, 2010, p. 71.

25 James Agee et Walker Evans, *op. cit.*, p. 276.

26 Leslie Katz emploie ce terme, qu'il attribue à Evans lui-même, dans une interview avec le photographe en 1971. Voir Anne Bertrand. *Walker Evans*, *le*

secret de la photographie : entretien avec Leslie Katz. Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2017, p. 30.

27 James Agee et Walker Evans, *op. cit.*, p. 179.

28 Bégout écrit, à propos de la rencontre avec l'autre dans le dépaysement : « Elle me signale aussitôt une autre différence, celle qui se révèle entre moi et moi-même. Son écart avec moi [...] m'écartèle ». Bruce Bégout, *op. cit.*, p. 334.

29 Corine Pelluchon, *Éthique de la considération*, Paris : Éditions du Seuil, 2018, p. 37.

30 Marielle Macé, *Styles* : *Critique de nos formes de vie*, Paris : Gallimard, 2016, p. 11.

31 James Agee et Walker Evans, *op. cit.*, p. 183.

32 *Ibid.*, p. 85.

33 *Ibid.*, p. 63.

34 *Ibid.*, *p.* 106.

35 C'est en ces termes que Guillaume Le Blanc définit l'invisibilité sociale. Voir Guillaume Le Blanc, *L'Invisibilité sociale*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p. 1.

36 « Les photographies ne sont pas illustratives, elles sont, avec le texte, égales, mutuellement indépendantes, et relèvent d'un travail collaboratif » (je traduis). James Agee et Walker Evans, *op. cit.*, p. 8.

37 Jacques Rancière, *Les Bords de la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 2017, p. 120.

RÉSUMÉ

Français

Cet article s'intéresse aux stratégies à travers lesquelles, pendant la Grande Dépression aux États-Unis, les ouvrages documentaires entendent « dépayser » leurs lecteurs en les confrontant à l'image et au récit de la pauvreté abjecte qui sévit au sein leur propre pays. Grâce à la combinaison de texte et d'images photographiques, les auteurs d'ouvrages documentaires mettent en œuvre un discours dont le but principal est d'émouvoir le lectorat, et de faire prendre conscience à ce dernier de la nécessité de réformes sociales. Dans leur ouvrage intitulé *Let Us Now Praise Famous Men* et paru en 1941, l'écrivain James Agee et le photographe Walker Evans

subvertissent ce « lieu commun » du documentaire en choisissant de décrire exclusivement la vie quotidienne de trois familles de métayers, et d'insister sur la valeur intrinsèque qu'ils y perçoivent, refusant de les considérer comme des avatars de la pauvreté. Les deux artistes soulignent la responsabilité qui est la leur face aux existences vulnérables dont ils sont témoins dans l'Alabama, ouvrant ainsi le genre documentaire à une dimension éthique qui l'éloigne de ses objectifs de réforme sociale. Leur choix de séparer nettement texte et photographies place *Let Us Now Praise Famous Men* à rebours des codes du documentaire dans les années trente, et contribue à en faire un ouvrage profondément dépaysant.

AUTEUR

Adriana Haben
Université Toulouse – Jean Jaurès
IDREF : https://www.idref.fr/267452578

Un Américain en Italie : le dépaysement par la langue dans les écrits d'Ezra Pound datant des années 1940

Émilie Georges

DOI : 10.35562/textures.250

Droits d'auteur
CC BY 4.0

PLAN

Introduction : Un dépaysement géographique et culturel vers l'Italie
  Un point de vue italianisant sur les États-Unis ?
  L'italien, la langue seconde d'Ezra Pound, passe au premier plan dans les années 1940
Première piste : l'autotraduction de *Jefferson and/or Mussolini*
  Traduction de réalités culturelles spécifiques
  Synthétisation de la pensée traduite en italien
Une approche qui demeure poétique même en langue seconde
  Oralité et jeux de mots
  L'italien, langue des événements de la Seconde Guerre mondiale
  L'impression du morcellement de la culture : changement de langue, changement de point de vue
Conclusion

TEXTE

Introduction : Un dépaysement géographique et culturel vers l'Italie

1 Comme nous le rappellent des titres de chanson et de film tels que « Tu vuò fa' l'Americano » ou encore *Un Americano a Roma*, l'Américain, cette bête étrange, devient une figure extrêmement populaire en Italie après la Seconde Guerre mondiale. Avant et durant la Seconde Guerre mondiale, c'est peut-être Ezra Pound qui est le

plus célèbre Américain en Italie. Son dépaysement, le passage de son pays d'origine à son pays d'adoption, est d'abord géographique : quand Pound, tout jeune poète, part en 1908 à la conquête de l'Europe, il commence par une escale à Venise le temps d'un été, avant de s'établir pour quelques années à Londres puis à Paris [1]. Il revient en Italie en 1924 pour s'installer de manière plus définitive à Rapallo, sur la côte ligurienne [2]. Cet itinéraire géographique se double d'un itinéraire culturel : Pound fréquente en effet, depuis ses années estudiantines au moins, la poésie de Dante, de Cavalcanti et des troubadours qui les ont inspirés [3]. Sa production journalistique riche depuis les années 1910 devient plus importante encore lorsque Pound se tourne vers l'économie et la politique à partir des années 1920 et surtout dans les années 1930 [4], c'est également à cette époque qu'il commence à écrire des articles journalistiques en italien [5]. Il est possible de concevoir comme une troisième étape de son dépaysement l'adhésion au fascisme qui s'affirme chez Pound à partir des années 1930. Il s'agirait alors d'un dépaysement politique, le poète américain abandonnant les principes démocratiques libéraux de son pays d'origine pour embrasser le totalitarisme de l'Italie du *ventennio* [6]. Bien que cet abandon des idées démocratiques doive être nuancé [7], les années 1930 constituent effectivement un tournant dans la carrière de Pound et ce tournant est directement lié à l'influence de la culture italienne dans laquelle il est alors immergé.

Un point de vue italianisant sur les États-Unis ?

2 Proposer Ezra Pound comme exemple de dépaysement peut pourtant sembler paradoxal. En effet, le poète réaffirme continuellement son allégeance à sa patrie d'origine, comme dans cette citation extraite de ses discours radiophoniques prononcés au début des années 1940, soit au plus fort de son engagement fasciste :

> What you can do is to understand just how the President is an imbecile. […] Di/ag/nose him. Diagnose him. It is not only your out, but it is your bounden duty as an American. DUTY begins at home [8].

3 On voit dans cet extrait d'un discours radiophonique prononcé en février 1943 que la rhétorique du poète, bien que dirigée contre le

Président des États-Unis, Franklin Delano Roosevelt, s'appuie néanmoins sur la notion de devoir patriotique. Ce que rejette Ezra Pound, qui à la fin de la guerre sera accusé de trahison à cause de ces discours, ce n'est pas son pays en tant que patrie mais le gouvernement de ce pays dans les années 1930 et 1940. Pourtant, dans ces années-là, Pound ne connaît et ne peut observer les États-Unis que de manière lointaine puisqu'il n'y est retourné, depuis 1908, que pour de courts séjours. Son point de vue a parfois été assimilé à un point de vue cosmopolite typiquement moderniste [9] et c'est le point de vue dont il semble lui-même se prévaloir au cours des années 1930 :

> I deny an American Editor's statement that I represent the Italian point of view. If my point of view is not international and organic or structural, I believe that no international point of view can exist, or that there are few men who can claim it with greater right [10].

4 Pound, qui continue de se présenter aux Italiens comme un « forestiero [11] », c'est-à-dire un étranger et plus précisément un inconnu au *pays* (dans le sens précis qu'accorde Jean-Luc Nancy au terme, c'est-à-dire « le coin de terre auquel on tient, par lequel on est tenu [12] »), juge qu'il a un « point de vue international » qui lui permet d'avoir un certain recul face aux questions politiques qui se posent dans divers pays et entre ces pays. Cette affirmation d'un point de vue cosmopolite n'est pas sans évoquer l'idée de Nancy que la ville, lieu par excellence du cosmopolitisme, naît avec un processus de dépaysement [13] : Pound obtient un point de vue cosmopolite en s'arrachant à son pays mais doit nécessairement demeurer un étranger au nouveau pays, ce qu'il comprend très bien, contrairement au journaliste à qui il fait référence dans sa déclaration.

5 Cependant, si l'on en croit cette affirmation de Reed Way Dasenbrock : « Pound almost always adopts an Italian frame of reference for his discussion of America [14]. » Le point de vue international de Pound serait en réalité un point de vue fortement influencé par sa connaissance de l'Italie. Ainsi, dès 1912, alors que Pound n'a pas quitté son pays depuis très longtemps et qu'il n'habite pas encore en Italie, il explore dans l'essai *Patria Mia* la possibilité d'une Renaissance américaine au vingtième siècle. Ce qui rend la référence à l'Italie évidente dans cette idée avancée par Pound, c'est

la comparaison des gratte-ciels new-yorkais aux campaniles des villes de Toscane [15]. Le poète est alors déjà dans un processus de dépaysement qui n'est pas seulement géographique mais aussi mental : il s'éloigne en esprit de son pays pour mieux le saisir et mieux en parler. Il semble ainsi rester dans un entre-deux où la connaissance de la culture politique italienne éclaire son point de vue sur le gouvernement américain mais cet éclairage n'a aucun effet pratique puisque Pound ne vit plus aux États-Unis et n'a aucune influence politique réelle dans aucun des deux pays [16].

6 Une manière de mieux comprendre l'itinéraire du poète américain est de s'intéresser à ce qui peut sembler son point d'aboutissement : le dépaysement par la langue. Ce point paraît atteint dans les années 1940, période durant laquelle on trouve le plus d'écrits en italien de la main de Pound. Sa production d'articles journalistiques en italien s'intensifie au début de la décennie alors qu'il ne publie presque plus d'articles en anglais. La comparaison entre les volumes VII et VIII de la collection contenant ses écrits publiés dans des journaux (*Ezra Pound's Poetry and Prose: Contributions to Periodicals*) est à ce titre frappante : alors que sont recensés une trentaine d'articles en italien pour les années 1936 à 1939 et que la majorité des articles sont encore en anglais, il y en a plus de quatre-vingts pour les quatre années suivantes et les articles en anglais deviennent minoritaires. Les écrits italiens de Pound datant de cette époque-là sont également plus diversifiés : il rédige un certain nombre de brouillons poétiques et deux *Cantos* achevés, les *Cantos* LXXII et LXXIII, et il présente ses idées aux Italiens non seulement dans des journaux mais aussi dans des essais, tels que la traduction de *Jefferson and/or Mussolini* (1944) ou les textes originaux *Carta da visita* (1942) et les essais réunis dans *Lavoro ed usura* (1944). L'essentiel de sa production en anglais durant ces années-là est concentré dans ses discours radiophoniques, c'est-à-dire dans une forme orale.

L'italien, la langue seconde d'Ezra Pound, passe au premier plan dans les années 1940

7 Malgré cette production importante et variée et bien qu'il soit installé en Italie depuis 1924 et qu'il n'hésite pas à partir des années 1930 à

s'exprimer à l'écrit dans cette langue, Ezra Pound n'est en 1940 aucunement bilingue. Si sa connaissance effective de la langue fait encore l'objet de débats aujourd'hui, les spécialistes s'accordent à dire que sa maîtrise grammaticale est inexacte [17]. Dans un article récent, Serenella Zanotti résume ainsi le jugement de Pound lui-même sur son aisance avec la langue italienne :

> Ai suoi revisori chiedeva di rendere « INTELLIGIBILI » le sue frasi, senza però distruggerne « totalmente il barbarismo o ridurle al gusto della Crusca » e, con la solita giocosa allusività, aggiungeva: « J'ai oublie l'art de Petrarquiser » [sic]. Pound ammetteva del resto di scrivere « la lingua con difficoltà e stranezza, » dovendo poi « castigare » i propri testi « nella speranza di mettere dentro un po' di grammatica, » senza tuttavia penalizzarne lo stile (« senza perdere la vivacità ») [18].

8 Si Pound souligne ses propres difficultés, on sent aussi dans les citations mises en avant par Zanotti un désir de conserver un style propre, authentique, même en langue étrangère, quitte à ce que cela soit, justement, un style étrange(r). Les poètes italiens contemporains d'Ezra Pound ne s'y étaient d'ailleurs pas trompés : Eugenio Montale décrivait avec amusement sa « fluide incorrection » (« fluente scorrettezza [19] ») et Pier Paolo Pasolini s'interrogeait sur le degré d'intentionnalité de cette incorrection, concluant que Pound joue sans doute précisément de sa maîtrise partielle de l'italien [20]. Ainsi Pound revendique-t-il là un certain barbarisme, c'est-à-dire tout autant la condition d'étranger à la langue qu'un *ethos* moderniste de ravageur de la langue. Cette position correspond tout à fait à la direction prise dans sa carrière de poète depuis le début du vingtième siècle, particulièrement depuis la fondation du mouvement imagiste. Sur le front italien, Pound, sentant qu'il possède des armes moindres que sur le front anglophone, exhorte dans plus d'un article les Italiens à rénover eux-mêmes leur langue [21].

9 Si c'est bien aux Italiens qu'il revient de rénover leur langue, pourquoi Pound choisit-il au début des années 1940 d'écrire presque exclusivement dans cette langue seconde qu'il ne maîtrise pas tout à fait et qui lui cause bien du souci à la rédaction ? On peut émettre, pour répondre à cette question, quatre hypothèses. La première serait que Pound cherche simplement un nouveau public. La langue

seconde ne serait alors que l'outil de communication le plus adéquat. Cette hypothèse correspond assez bien à la mission d'instruction du plus grand nombre que Pound s'est donnée dès le début de sa carrière – par exemple en cherchant à faire connaître divers poètes à travers ses traductions dans *The Spirit of Romance*, publié en 1910, et plus tard avec l'*ABC of Reading* et l'*ABC of Economics* dont l'intention didactique est clairement annoncée dans le titre – mais cela n'explique pas pourquoi la langue anglaise est autant mise de côté par le poète au début des années 1940. Une deuxième hypothèse porte sur le désir de retrouver l'étrangeté de la langue, un désir qui serait bien naturel chez un poète qui avait déjà mené l'avant-garde anglophone sur de nombreux chemins (dans sa participation au mouvement imagiste, dans ses propres *Cantos*…) et qui pourrait donc penser qu'il est nécessaire, pour se renouveler, d'aller sur un nouveau front. Cependant, si l'exercice stylistique du jeu sur la distance entre l'écrivain et la langue a passionné Pound, grand – bien qu'imprécis – traducteur de textes anciens (dont par exemple les sonnets et ballades de Cavalcanti ou la poésie chinoise classique dans *Cathay*), le désir d'expansion vers non pas un mais des ailleurs semble plus présent chez lui au début de sa carrière que durant la Seconde Guerre mondiale, période durant laquelle il n'est plus dans une phase d'exploration de la littérature italienne et son travail de traducteur se concentre sur l'œuvre de Confucius, travail qu'il met d'ailleurs au service du gouvernement fasciste [22], s'encloisonnant ainsi toujours plus dans le totalitarisme propre au régime. En troisième lieu on peut donc évoquer un apparent repli vers le monde fermé de la dictature fasciste italienne. En effet, l'adhésion enthousiaste de Pound au fascisme n'est absolument pas partagée par la plupart de ses collègues et compatriotes [23] et la guerre, en interrompant les communications épistolaires entre les pays ennemis, isole Pound géographiquement et culturellement [24]. Les raisons pour lesquelles il demeure en Italie sont d'ailleurs obscures. Il est difficile de déterminer si cela est volontaire de la part du poète ou s'il y a été contraint par la situation [25] mais il choisit en tout cas, malgré sa citoyenneté américaine, de ne pas attendre en silence la fin de la guerre et de se tourner finalement vers ceux qui partagent ses idées. S'il a échoué à convaincre le monde anglophone de la validité des idées fascistes par ses articles des années 1930, Pound ne montre cependant pas d'amertume – même s'il en a peut-être ressenti –

envers son pays et continue de tenter de lui transmettre ses idées depuis l'Italie à travers ses discours radiodiffusés. La dernière hypothèse prend en compte le fait que Pound étant isolé du monde anglophone, en dehors de sa sphère domestique, l'italien est la langue dans laquelle il vit les événements de la guerre : c'est la langue des journaux qu'il lit [26] et auxquels il contribue mais également celle de la plupart des personnes qu'il côtoie en dehors de son foyer. Il s'agirait donc, au contraire de la distance émotionnelle souvent évoquée quand on parle d'une langue non-maternelle [27], d'un moment où la langue seconde peut prendre une dimension émotionnelle forte, proportionnelle aux événements vécus. On sait ainsi que Pound vit les destructions causées par la guerre comme un traumatisme civilisationnel [28] ; il en est informé par des journaux italiens, qui exagèrent peut-être parfois les dommages causés aux monuments pour susciter l'indignations des adhérents à la cause fasciste [29], et il n'a sans doute jamais entendu parler, *a contrario*, des procédures mises en œuvre pour sauvegarder le patrimoine culturel italien durant la guerre, telles que la mission des *Monuments Men* [30].

Première piste : l'autotraduction de *Jefferson and/or Mussolini*

Traduction de réalités culturelles spécifiques

10 Pour étudier la validité des hypothèses concernant la recherche d'un nouveau public ou le repli vers un public partageant ses idées, on peut commencer par s'intéresser à l'autotraduction que fait Ezra Pound de son propre essai *Jefferson and/or Mussolini*. Cet ouvrage court, rédigé en 1933 et publié en 1935, est traduit par l'auteur en 1944. Le sujet même de cet essai, la comparaison entre l'un des pères fondateurs des Etats-Unis et un dictateur italien du vingtième siècle, est déjà une tentative de l'auteur de mettre au jour un lien entre les deux pays. L'étude de sa traduction peut permettre d'observer des stratégies qui participent d'un processus de dépaysement dans la mesure où Pound doit repenser la matière d'un essai adressé à ses

compatriotes pour l'adapter à des lecteurs parmi lesquels il est un étranger.

11 La première de ces stratégies est bien sûr l'adoption des procédés habituels de traduction : l'équivalence (« a different kettle of onions » devient « un altro paio di maniche »), l'adaptation (« John and Joe » ne devient pas « Giovanni e Giuseppe », traductions littérales de ces prénoms, mais le plus idiomatique « Caio e Sempriono », ces deux prénoms formant avec Tizio le même trio typique que *Tom*, *Dick*, *and Harry*). Ces stratégies ne suffisent pas toujours, et Pound doit parfois recourir à l'explicitation culturelle, comme dans cet extrait :

> Our forefathers pa'acel'd out the land but took no precautions about keeping it pa'acel'd [31].

> Gli Americani d'allora spartirono le terre fra i cittadini che andavano a coltivarle; ma non presero precauzioni per mantener tali divisioni nei homesteads (poderi) [32].

12 Pour rendre des événements américains – ici la conquête du territoire et les mesures prises par les gouvernements des dix-huitième et dix-neuvième siècles à ce sujet – lisibles à son public italien, Pound modifie profondément la structure de la phrase. La structure inclusive « nos ancêtres » fait place à une définition précise des personnes concernées (« les Américains d'alors »), où le point de vue adopté est externe. L'auteur ajoute dans la traduction une précision sur ce qu'implique le partage des terres : celui-ci se fait « entre les citoyens qui s'en allaient les cultiver » (la structure choisie par Pound, « andare a », n'exprimant pas simplement un futur proche comme l'expression anglaise « to be going to » mais également un mouvement). Il précise également que ces divisions concernent les « homesteads », c'est-à-dire des propriétés agricoles et il choisit d'accoler au mot une traduction italienne (« poderi ») qui rend l'image plus claire à ses lecteurs. Le terme idiomatique qu'il choisit, *podere*, issu d'une variante du mot *potere* (pouvoir, possession) [33] correspond exactement au sens d'une ferme familiale, possédée ou du moins entretenue par une famille, c'est-à-dire l'image qu'a Pound du *homestead* – les dictionnaires actuels [34] donnent souvent pour traduction de *homestead* « casa colonica », locution nominale

désignant le type de maison rurale italienne se trouvant à l'intérieur du *podere*, et offrent ainsi une image plus restreinte, plus domestique du *homestead* là où Pound met l'accent sur son intégration dans un système économique favorisant la propriété privée.

13 S'il est relativement facile à Pound de traduire le mot *homestead* en italien, il n'en va pas de même pour toutes les réalités proprement américaines. Ainsi, ses diverses traductions du terme *wilderness* montrent l'impossibilité d'en rendre toutes les dimensions avec un seul mot italien. Le terme possède en anglais au moins trois sens différents, souvent concomitants, notamment dans le cadre du dix-neuvième siècle américain : il évoque à la fois une nature primitive et un désert humain et a souvent une connotation religieuse puisque c'est le mot par lequel la Bible du roi Jacques (*the King James Version*) traduit le « désert » dans lequel Jésus passe quarante jours. Pour les colons puritains, l'Amérique vierge – du moins dans leur conception puisqu'elle est en réalité déjà habitée et civilisée – est un désert où une nature primitive difficile à cultiver leur permet de mieux connaître l'une des épreuves traversées par le Christ [35]. Cette connotation subtile, propre au pays de Pound, est nécessairement complètement perdue lors du processus dépaysant de la traduction. Ses diverses traductions du terme montrent ses hésitations quant à celui des deux autres sens qu'il faudrait lui accorder prioritairement :

> He was trying to set up a civilization *in the wilderness*, […].

> Volendo creare la civiltà *fra le foreste* […] [36].

> the multitude of elements needed to start any decent civilization in *the American wilderness* […].

> la moltitudine d'elementi necessari per iniziare qualsiasi civiltà decorosa nel *deserto americano* […] [37].

> What would Benito Mussolini have done *in the American wilderness* in 1770 to 1816?

> che cosa avrebbe fatto Mussolini *in America nei tempi di Jefferson* [38]?

14 On voit que dans la première traduction c'est une nature sauvage (« les forêts ») qui est mise en avant ; elle évoque facilement au lecteur familier des paysages américains la Nouvelle-Angleterre et les premières colonies établies par les Britanniques en Amérique. Dans la deuxième, Pound met l'accent sur le désert, un désert humain bien sûr mais le mot n'est pas sans évoquer également au lecteur ou à la lectrice qui connaît les États-Unis l'image de la frontière de l'Ouest. Dans la troisième traduction, Pound rend l'image de ce désert primitif implicite : « l'Amérique au temps de Jefferson » doit évoquer au lecteur non seulement les dates données dans le texte original (« 1770 à 1816 ») mais également une Amérique jeune où tout reste à construire, primitive donc. Le processus de traduction, au cours duquel se perdent les connotations subtiles qui évoquent la couleur locale, la couleur du pays, ne peut donner que des images partielles ou allusives au lecteur étranger. L'explicitation n'est pas possible hors de la périphrase ici et ce n'est pas le choix que fait Pound.

Synthétisation de la pensée traduite en italien

15 L'auteur-traducteur adapte parfois son style, et non seulement son vocabulaire, à son nouveau lectorat. Par exemple, il retire des passages longs concernant des éléments de la culture italienne puisque ceux-ci, qui correspondent à des explications culturelles données à un public américain, sont jugées superflus pour ce public qui les connaît bien. Par ailleurs, revenir sur ce texte écrit dix ans plus tôt lui permet de corriger son style dans certains passages :

> *There is* opportunism and opportunism. The word has a bad meaning because in a world of Metternichs, and Talleyrands it means doing the other guy the minute you get the chance. *There is also* the opportunism of the artist, who | has a definite aim, and creates out of the materials present. The greater the artist the more permanent his creation. *And this is* a matter of WILL.

> *It is also* a matter of the DIRECTION OF THE WILL [39].

> *Se* la parola opportunismo viene di solito presa nel senso peggiorativo (pensando a Talleyrand e a Metternich) esiste

> *nondimeno* un altro opportunismo benefico, simile a quello dell'artista che adopera i mezzi disponibili, in un dato momento e luogo, per compiere uno scopo preciso. *Quello che conta* è la direzione della volontà [40].

16 On remarque que si l'essentiel du sens de cet extrait de *Jefferson and/or Mussolini* est retranscrit dans sa traduction, son style est complètement changé. Alors qu'Ezra Pound a une nette préférence en anglais pour la parataxe, préférence d'ailleurs observée par les critiques dans sa poésie également [41], il choisit en italien d'adopter un style plutôt hypotactique. Trois phrases juxtaposées n'en deviennent plus qu'une. Les structures existentielles (« [t]here is » signifiant « il y a »), l'adverbe additif « also » (« aussi ») et la conjonction de coordination « and » (« et »), employée comme connecteur en début de phrase, sont remplacés par la conjonction de subordination « [s]e » (« si ») et l'adverbe concessif « nondimeno » (« néanmoins »). A la fin de l'extrait, une nouvelle structure additive (« [i]t is also » : « c'est aussi ») devient en italien une dislocation à droite du sujet de la phrase (« Quello che conta è la direzione della volontà. » : « Ce qui compte, c'est la direction de la volonté »). Cette dislocation a une portée emphatique que n'avait pas la structure anglaise, soulignant mieux le fait que cette phrase est pensée par Pound comme la conclusion de son raisonnement. Dans la mesure où le style hypotactique est plus complexe à appréhender que le style paratactique (les conjonctions de coordination étant généralement étudiées avant les subordonnants lors de l'apprentissage d'une langue), il paraît peu probable que ce changement soit dû au fait de l'écriture en langue étrangère. Une deuxième interprétation possible est que la révision du texte amène l'auteur à synthétiser sa pensée. On peut supposer que le premier texte aurait été écrit au fil de la pensée alors que le second présente une réorganisation des idées qui met en avant les liens logiques qui sous-tendent les raisonnements de Pound. Si cette interprétation est possible, elle n'explique pas pourquoi Pound, qui a cherché pendant deux ans un éditeur pour son essai entre 1933 et 1935, comme il nous le dit dans l'avant-propos, n'aurait pas pris le temps de faire cette révision en anglais déjà. L'apparente dégradation des facultés de raisonnement du poète au cours des années 1930 et 1940 a été soulignée par des critiques tels que Massimo Bacigalupo [42] et Pound lui-même se sent parfois dans

l'obligation du justifier sa manière sinueuse d'argumenter [43]. En outre, la volonté d'organiser (ou, pour le traduire plus littéralement, d'ordonner) ses idées est fréquemment exprimée par Pound au cours de la période fasciste et même après [44] ; elle lui aurait apparemment été suggérée par Mussolini lui-même, lors de la seule entrevue que le poète ait réussi à obtenir avec lui, en 1933 [45]. Cette insistance sur le besoin d'ordre, dans le gouvernement comme dans la pensée personnelle, peut être reliée au goût de Pound pour la pensée confucéenne qui, selon lui, préconise une telle entreprise [46] mais il ne faut pas oublier que cette réflexion naît dans le contexte fasciste où Pound vit depuis le milieu des années 1920.

17 Un autre extrait de *Jefferson and/or Mussolini* vient appuyer cette interprétation qui met en avant l'influence du contexte fasciste sur la pensée de Pound.

> There was the slight cross-current of Quincy Adams, but there was the intensively Jeffersonian drive of Van Buren. [...]

> « The best government is that which governs least. » Shallow interpretation puts all the emphasis on the adverb "least" and slides gaily over the verb « to govern [47]. »

> [...] Van Buren. Quest'ultimo conferiva al jeffersonismo in certi aspetti un carattere più preciso, e gli dava uno sviluppo chiaramente antiusurocratico.

> La frase « il miglior governo è quello che governa meno » ci conduce direttamente all'idea fascista, ma è inutile leggerla mettendo l'accento solamente sull'avverbio « meno » e trascurando il verbo « governare [48]. »

18 Dans cet extrait qui fait suite à un résumé de l'histoire des premiers présidents américains, on voit que, alors qu'il se concentrait sur l'interprétation de la citation de Thomas Jefferson en anglais, Pound ajoute dans la version italienne deux nouvelles idées : la politique de Martin Van Buren est à présent perçue comme « anti-usurocratique » et la phrase de Jefferson « conduit directement à l'idée fasciste ». La première idée relie le gouvernement du président Van Buren au combat contre l'usure, c'est-à-dire contre le monde de la finance,

obsession spécifiquement poundienne (on peut songer par exemple au *Canto* XLV) mais qu'il croit voir reflétée dans le discours fasciste [49]. La seconde établit une filiation directe entre l'un des pères fondateurs de l'Amérique et l'Italie fasciste du vingtième siècle, présentant une adéquation nette (mais seulement pour l'auteur) entre des idées démocratiques et un régime totalitaire. Il apparaît donc qu'Ezra Pound relit les idées politiques qui sous-tendent l'établissement de la démocratie dans son pays d'origine à la lumière de celles du régime totalitaire du pays où il habite alors. Sa synthétisation du parallèle entre les deux régimes en une filiation, directe et donc incontestable, n'est pas seulement réductrice. Parce qu'elle est directement influencée par son adhésion au fascisme et qu'elle en reflète les modes de pensée, favorisant des liens logiques qui sont en réalité arbitraires (suivant la définition arendtienne des idéologies totalitaires [50]), cette synthétisation de sa propre pensée est d'esprit totalitaire. C'est ainsi que dans le dépaysement linguistique de Pound, dans son passage à une langue seconde, se reflète son dépaysement politique, son passage vers des idées anti-démocratiques.

Une approche qui demeure poétique même en langue seconde

Oralité et jeux de mots

19 Cette étude des manières dont Ezra Pound traduit sa pensée en italien occulte cependant une dimension importante de son écriture, qui correspond à la deuxième des hypothèses évoquées plus haut : l'auteur conserve toujours une approche poétique et cette langue autre lui permet de continuer à explorer les possibilités du langage sous de nouvelles formes. C'est déjà une question qui se pose à lui lors de sa traduction de *Jefferson and/or Mussolini* quand il doit donner à entendre dans une autre langue l'oralité de certains passages :

> The judge (or jedge) leaned over his desk and whinnied: « Seay, yeng feller, deon't yew know thet in THIS KENTRY there ain't naowbody that'z got enny garr' DAMN rights whotsoever [51]! »

> Il giudice si sporse dal pergamo, e nitrì « Dimmi, giovinotto, non sai che in questo paese non c'è nessuno che possiede alcun porco diritto qualsiasi? »

> (« Dont you know that in this country there aint't nobody has got any GOD-DAMNED rights WHATSOEVER? ». Il *god-damned* è più forte di « dannato ». Questa è la lingua della curia) [52].

20 Dans l'extrait en anglais, Pound adapte l'orthographe suivant une prononciation qu'il juge typiquement américaine pour mieux transcrire la dimension orale de la scène qu'il rapporte, ce qui se fait principalement par le changement des voyelles : [ʌ] (<u>) devenant par exemple [ɛ] (<e>) dans « judge ». La traduction italienne ne porte aucune trace d'accent régional, étant rédigée en langue parfaitement standard. C'est dans le lexique que Pound tente de transcrire une certaine oralité : il propose ainsi une traduction idiomatique de « god-damned » avec l'adjectif « porco » (littéralement « porcin », mais le sens figuré se rapproche de « god-damned » en anglais et « satané » en français). Cette transposition lui est permise par sa bonne maîtrise du vocabulaire italien qui ne reflète pas sa maîtrise imprécise de la grammaire. Sa connaissance lexicale s'étend en effet de l'italien familier comme ici à l'italien poétique comme dans l'usage du terme « chiome » pour désigner la chevelure dans les brouillons de *Cantos* en italien [53]. Les précisions qu'il ajoute sur la traduction de ce terme dans la version italienne montrent son souci de trouver le mot juste, non seulement en ce qui concerne le sens de ses propos mais également leurs connotations.

21 De manière plus générale, l'étude des écrits italiens d'Ezra Pound démontre son désir de s'approprier la langue italienne de manières diverses et non comme un simple outil de communication avec des lecteurs non-anglophones. Ainsi, il donne une tournure humoristique à l'un de ses articles lorsqu'il écrit « L'Italia porta il suo Croce [54]. » (littéralement « L'Italie porte son Croix. »). Le jeu de mots sur le nom du vieux philosophe antifasciste Benedetto Croce et l'expression

d'origine biblique « porter sa croix » permet à Pound de dénigrer cet opposant politique avec humour et ainsi de montrer qu'il participe à une culture commune, qu'il fait partie intégrante d'une communauté politique – fasciste – et linguistique – italienne. D'autres jeux de mots, plus subtils, n'ont pas forcément un but humoristique. Ainsi, Pound écrit :

> Io suppongo che a quell'epoca « dorata » i Rothschild volevano comprare l'oro a buon mercato, per poi rialzarne il prezzo « a cime vertiginose [55] ».

22 Dans cette phrase, l'allusion à une « epoca dorata » fait penser en premier lieu à la notion d'âge d'or. En tentant de traduire précisément les propos de l'auteur, on s'aperçoit cependant que cette expression est plus littéralement une « époque dorée », ce qui ne peut manquer d'évoquer au lecteur ou à la lectrice anglophone la période de l'histoire américaine qu'on nomme souvent *the Gilded Age*. Si Pound ne dit pas exactement quelle était cette époque à laquelle il fait référence, la phrase précédente dans le texte suggère qu'elle est suffisamment proche pour que certains puissent s'en souvenir et l'allusion au cours de l'or suggère l'important développement du capitalisme qui prend place au tournant du vingtième siècle, c'est-à-dire précisément durant *the Gilded Age*. S'il est impossible de s'assurer que cette allusion est intentionnelle, on sait que Pound connaissait l'expression consacrée pour désigner un âge d'or en italien (*età d'oro*) parce qu'il l'avait inscrite dans une dédicace de son ouvrage *The Spirit of Romance* à sa belle-mère Olivia Shakespear [56]. Il ne s'agit donc pas d'une déficience linguistique. Ce jeu sur deux cultures, qui ne peut être compris que par un lecteur ou une lectrice qui connaît les deux langues, montre que le poète reste entre les deux pays, que son dépaysement linguistique ne donne pas lieu à une adhésion culturelle totale à son nouveau pays, car il continue de faire référence à des réalités spécifiquement américaines, même en italien. Il faut cependant souligner qu'il choisit de faire là un jeu de mots en italien plutôt que d'utiliser l'expression exacte en anglais : le jeu sur la langue, dimension importante du métier de poète, reste un élément – mineur mais loin d'être dénué d'intérêt – de cette écriture dépaysée.

L'italien, langue des événements de la Seconde Guerre mondiale

23 Pourtant, si la langue italienne est un espace où le jeu est possible pour ce poète américain, elle est également la langue dans laquelle il vit majoritairement les événements difficiles de la Seconde Guerre mondiale. Bien qu'il n'ait pas une expérience personnelle tragique de cette guerre, Pound ressent avec douleur certains événements, notamment la destruction du temple de Sigismondo Malatesta qu'il apprend dans un journal italien [57]. Ce temple lui était particulièrement cher et il avait d'ailleurs consacré les *Cantos* VIII à XI à l'histoire de sa construction. Ainsi, on en vient à la quatrième des hypothèses émises plus haut : durant la période de la guerre, l'italien devient pour cet auteur anglophone plus qu'un moyen de communication ou même qu'un espace de jeu, une matière chargée d'émotion que l'artiste doit manipuler pour créer son œuvre. Ce statut émotionnel de la langue n'est souvent accordé par les spécialistes de littérature qu'à la langue maternelle [58], bien que cette exclusivité soit contestée à présent [59]. Pound lui-même déplore n'avoir pas appris l'italien des lèvres de sa nourrice [60], au contraire de l'anglais, et donc de ne le maîtriser qu'autant qu'on peut maîtriser une langue étrangère, c'est-à-dire comme un moyen de communication mais jamais comme matière poétique. L'expérience de la guerre qui l'amène à écrire en italien contredit cependant ses dires. Ainsi, c'est d'abord en italien qu'est relatée la destruction du temple de Malatesta :

> [«] Rimini arsa e Forlì distrutta,
>
> Chi vedrà più il sepolcro di Gemisto
>
> Che tanto savio fu, se pur fu greco?
>
> Giù son gli archi e combusti i muri
>
> Del letto arcano della divina Ixotta… [61] »

24 Le lexique de la destruction imprègne ce passage à travers les participes-passés (« arsa » signifiant « incendiée », « distrutta » « détruite » et « combusti » « brûlés ») qui montrent la passivité, l'impossible défense des lieux assaillis, la préposition « giù » (« à bas ») qui rappelle le mouvement de la destruction, et l'interrogation au ton élégiaque « [c]hi vedrà più… » qui évoque le motif traditionnel du *ubi sunt*, enregistrant la perte d'un lieu sacré. Il ne sait pas alors que la destruction du temple n'est que partielle. L'image de ce temple détruit apparaît d'abord durant la guerre dans ce *Canto* rédigé entièrement en italien et publié en 1944 et seulement après la guerre en anglais dans les *Cantos pisans* (rédigés en 1945 et publiés en 1948) :

> *οἱ βάρβαροι* have not destroyed them
>
> as they have Sigismundo's Temple
>
> Divae Ixottae (and as to her effigy that was in Pisa?) [62]

25 A ce moment-là, l'émotion est passée et l'image de la destruction est seulement donnée par le verbe *destroy* (« détruire »), nié de plus, et l'allusion aux barbares en langue grecque qui évoque le ton sagement désapprobateur d'un vieux professeur bien plus que la colère indignée qui avait inspiré les vers italiens du *Canto* LXXII. Le lexique de la destruction envahit également la prose italienne de Pound :

> La forza del putridume vuole offuscare la storia, vuol distruggere non una, ma ogni religione, distruggendo simboli, e conducendo alla discussione teorica.
>
> […] La forza del putridume vuol distruggere ogni bellezza intrinseca [63].

26 Cet extrait de 1942 présente une répétition marquante du verbe « distruggere » (« détruire ») qu'on trouve trois fois au cours des trois lignes. Ce style répétitif mais foisonnant, dont la logique est difficile à suivre car des thèmes divers (histoire, religion, discussion théorique, beauté) s'y succèdent rapidement sans être développés, se retrouve

dans les discours radiophoniques de Pound, qui sont presque les seuls écrits anglais de sa main datant de cette époque :

> Nothing is without efficient cause. You can't beat Aristotle on that statement. Something causes the destruction of mosques, and museums. Something totally different from the will to die for freedom's cause: for King and country, for the defense of the homeland. The two activities are NOT identical; nor are they inseparable [64].

27 Cette réflexion de Pound, qui date de 1943, part de la question philosophique de la cause, passant par une allusion implicite (la « cause efficiente » de la *Physique*) et explicite à Aristote, arrive à une idée conspirationniste qui envisage une cause générale mais obscure (« something causes ») aux destructions, sans que l'auteur se souvienne que celles-ci sont assez normales en temps de guerre, et se poursuit avec le thème du patriotisme, Pound refusant l'idée qu'un combat patriotique puisse mener à la destruction de lieux religieux et culturels (« mosques », « museums »). Le thème de la destruction se retrouve d'un texte à l'autre, reflétant une obsession phobique de Pound qui se traduit stylistiquement par une écriture aussi foisonnante (elle saute d'une question à l'autre) qu'imprécise, mettant en cause « quelque chose » sans pouvoir dire quoi, sans pouvoir démontrer quoi que ce soit. Plus généralement, on observe dans ces textes une interpénétration entre l'écriture en italien et l'écriture en anglais de Pound. Au contraire de la démarche adoptée par le poète américain dans la traduction de son essai *Jefferson and/or Mussolini* où la nécessité d'ordonner ses idées est mise en avant, l'écriture de ces autres textes est dominée par l'émotion – l'obsession phobique, la colère indignée – quelle qu'en soit la langue.

L'impression du morcellement de la culture : changement de langue, changement de point de vue

28 Ces émotions influencent la prose comme la poésie de Pound, ses *Cantos* achevés et publiés comme ceux qui restent à l'état de brouillons [65], et sont apparemment assez facilement exprimées dans une langue comme dans l'autre. Le cas du mot *spezzare* est un

peu plus épineux. Ce verbe italien qui signifie « éclater, briser en morceaux », n'a pas d'équivalent exact en anglais. La traduction la plus proche que propose Pound du participe-passé « spezzato » est « jagged [66] », ce qui traduit précisément l'aspect des éclats plutôt que l'action du bris. Ce terme semble décrire un ressenti précis de Pound à cette époque, une certaine détresse face à la fragmentation du monde tel qu'il le connaissait, alors qu'il avait une vision plutôt positive des fragments aux alentours de 1912 lorsqu'il écrivit la série d'articles « I Gather the Limbs of Osiris » pour la revue *The New Age*. Dans ces articles, Pound décrivait la mission du poète moderniste comme la collection des meilleurs éléments de cultures variées qui devaient nourrir sa technique poétique [67]. Cette conception laisse place à une vision beaucoup moins positive de l'idée de fragmentation dans les années 1940. Le terme se trouve d'abord dans la prose italienne de Pound :

> La nostra cultura è spezzettata [68]

> Colla discussione la fede si spezza [69]

29 Il réapparaît ensuite dans les *Cantos pisans* :

> Le Paradis n'est pas artificiel

> but spezzato apparently

> it exists only in fragments unexpected excellent sausage,

> the smell of mint, for example [70],

30 On voit dans la prose que ce terme apparaît dans les contextes de la culture et de la religion, ces deux aspects étant souvent liés par Pound (comme dans l'évocation du temple de Malatesta ou la juxtaposition des mosquées et des musées plus haut), tous deux pouvant, pour un artiste, relever du domaine du sacré. Le sentiment d'éclatement de la culture, de la foi est sans aucun doute un sentiment réactionnaire, celui d'une perte de repères connus qui permettaient la construction d'une vision du monde stable [71]. Dans la

poésie de Pound, le mot « spezzato » fait référence à l'état du Paradis, paradis que Pound, non-croyant [72], n'envisage que comme terrestre. On voit dans la suite de ce passage que ce paradis est constitué de souvenirs sensoriels (le goût d'une saucisse, l'odeur de la menthe) mais au lecteur attentif du poète il évoque aussi immanquablement le « rêve [73] » de construction d'un monde fasciste dont la chute du régime semble prononcer la fin [74]. Il semble que c'est à travers ce mot italien, « spezzare », que Pound parvient le mieux à appréhender le sentiment qui l'assaille lors de la perte de cet idéal totalitaire. Son changement de perspective sur la fragmentation, est donc d'abord perceptible en italien et il reste longtemps difficile à traduire pour Pound, puisque le terme italien qui le décrit apparaît tel quel dans les *Cantos pisans*. En anglais, c'est dans la réapparition d'une citation de *The Waste Land* de son ami T. S. Eliot, que ce changement de perspective de Pound, est le plus flagrant :

> THESE fragments you have shelved (shored) [75]

> From time's wreckage shored,

> these fragments shored against ruin [76],

31 Dans le premier passage, qui se trouve dans l'un des premiers *Cantos*, l'allusion au poème d'Eliot a l'allure d'une plaisanterie, Pound évoquant à travers le jeu de mots « shelved (shored) » (« remisés (étayés) » dans la traduction de Philippe Mikriammos) la longue genèse de cette œuvre que son auteur avait presque abandonnée à un moment. Dans le second passage, Pound cite plus précisément le vers de son ami, revenant au sens initial de « shored » : protégés contre la ruine. Cela se double d'une référence à l'œuvre destructrice du temps que Pound qualifie de naufrage ou désastre (« wreckage »), employant un mot qu'il a également utilisé pour décrire la Seconde Guerre mondiale (« the wreckage of Europe [77] »). Loin de la plaisanterie de la première citation, on est à présent dans le domaine de l'élégie, Pound évoquant tout à la fois les destructions causées par la guerre, le passage du temps et, beaucoup plus implicitement, les rêves de construction à présent effondrés tels que l'idéal fasciste auquel il avait participé. Le sentiment d'une culture irrémédiablement éclatée n'apparaît donc pas chez Pound, comme on aurait pu s'y attendre,

après la Première Guerre mondiale [78] mais bien plutôt durant la Seconde Guerre mondiale et c'est un sentiment qu'il semble ressentir – et exprime donc – d'abord en italien. Ainsi, il ne faudrait pas considérer, comme Roger Griffin, qu'Ezra Pound fait un détour dans son parcours durant les années 1940 [79], cessant sa production poétique majeure pour s'adonner seulement à la propagation radiodiffusée de sa haine antisémite et à l'écriture de *Cantos* italiens mineurs car propagandistes. Si Pound produit ces *Cantos* et d'autres écrits italiens, ce n'est pas tout à fait parce qu'il est dévoyé : son excursion par l'italien, en prose et dans des brouillons poétiques, est une étape nécessaire de la genèse de ses *Cantos pisans* qui n'existeraient pas sans elle.

Conclusion

32 Si Pound aurait sans doute refusé qu'on le considère dépaysé car il a toujours affirmé sa citoyenneté américaine, même lorsqu'on l'a accusé de trahison, les indices sont pourtant clairs. A partir des années 1930, il est tourné presque entièrement vers l'Italie, géographiquement, culturellement et politiquement puisqu'il habite en Italie, participe à de nombreuses manifestations culturelles dans ce pays [80] et a même adhéré à l'idéologie fasciste. Il est également de plus en plus isolé du monde anglophone, d'abord parce que son adhésion suscite l'incompréhension et ensuite, durant la guerre, parce que la correspondance avec les pays de l'Alliance devient impossible. L'écriture en italien répond peut-être d'abord à un besoin de communication avec ceux qui habitent le même pays que lui et partagent ses idées, les fascistes italiens, mais au cours de la guerre ce choix prend également une dimension émotionnelle. C'est en effet la langue dans laquelle il vit ces événements publics de la guerre, c'est aussi une langue dans laquelle il expérimente, gardant une approche poétique malgré sa maîtrise imprécise de la grammaire, au point que l'écriture en italien en vient à influencer l'écriture en anglais. Cela est vrai en prose : *Carta da visita* et les discours radiophoniques sont rédigés dans un style similaire. C'est également le cas en poésie : les brouillons et les *Cantos* achevés en italien, certains passages de *Carta da visita* trouvent des échos dans les *Cantos* tardifs, et notamment les *Cantos pisans* écrits juste après la guerre alors que Pound est emprisonné à Pise. Il y a donc bien une forme de dépaysement

linguistique, le poète quittant temporairement sa langue maternelle pour y revenir ensuite alors qu'il est changé par les événements vécus dans une autre langue. Ce re-paysement ne peut avoir lieu que grâce au dépaysement initial qui a constitué pour le poète bien plus qu'un simple détour.

BIBLIOGRAPHIE

Aji Hélène, *Ezra Pound et William Carlos Williams : pour une poétique américaine*, Paris, L'Harmattan, 2001.

Aji Hélène, « "I have tried to write Paradise", Esthétique mystique et vision apocalyptique chez Ezra Pound », *Études anglaises*, vol. 54, n° 1, 2001, p. 26-40, <http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=ETAN_541_40>, consulté le 27 mars 2017.

Arendt Hannah, *Le Système totalitaire. Les origines du totalitarisme*, Paris, Seuil, « Points », 1972.

Bacigalupo Massimo, *The Formèd Trace: The Later Poetry of Ezra Pound*, New York, Columbia University Press, 1980.

Blasing Mutlu Konuk, *Lyric Poetry: The Pain and the Pleasure of Words*, Princeton, Princeton University Press, 2007.

Bush Ronald, « Art Versus the Descent of the Iconoclasts: Cultural Memory in Ezra Pound's *Pisan Cantos* », *Modernism/modernity*, vol. 14, n° 1, janvier 2007, p. 71-95, <https://muse.jhu.edu/article/209151>, consulté le 1er avril 2017.

Cheadle Mary, « The Vision of Light in Ezra Pound's The Unwobbling Pivot », *Twentieth Century Literature*, vol. 35, n° 2, 1989, p. 113-30, <http://www.jstor.org/stable/441606>, consulté le 26 mars 2017.

Dasenbrock Reed Way, *Imitating the Italians*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1991.

Doob Leonard William (dir.), *Ezra Pound Speaking: Radio Speeches of World War II*, Westport et Londres, Greenwood Press, 1978.

Griffin Roger, *Modernism and Fascism: The Sense of a Beginning Under Mussolini and Hitler*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2007.

Heymann Clemens David, *Ezra Pound: The Last Rower*, Londres, Faber and Faber, 1976.

Moody David, *Ezra Pound Poet: Volume II: The Epic Years*, Oxford, Oxford University Press, 2014.

Morrison Jim, « The True Story of the Monuments Men », *Smithsonian Magazine*, <https://www.smithsonianmag.com/history/true-story-monuments-men-180949569/>, consulté le 5 mai 2020.

Nadel Ira Bruce (dir.), *Ezra Pound in Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

Nancy Jean-Luc, « Paysage avec dépaysement », *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003, p. 101-119.

Nancy Jean-Luc, « Corps de/dans la ville », intervention du 7 novembre 2009, en séance plénière dans le cadre du colloque *L'Art de la ville* organisé par l'Université Toulouse II – Le Mirail, 6-8 novembre 2009, <https://streaming-canal-u.fmsh.fr/vod/media/canalu/documents//utm/Intervention_Jean-Luc_Nancy-colloque_Art_de_la_ville.pdf>, consulté le 2 avril 2020.

Nicholls Peter, « The poetics of modernism », dans *The Cambridge Companion to Modernist Poetry*, Alex Davis (dir.), Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 51-67.

Paul Catherine, *Fascist Directive: Ezra Pound and Italian Cultural Nationalism*, Clemson, Clemson University Press, 2016.

Pound Ezra, *Jefferson And/Or Mussolini. L'Idea statale. Fascism as I Have Seen It.*, Londres, Stanley Nott Ltd., 1935, <http://archive.org/details/JeffersonAndOrMussoliniPound1935>, consulté le 3 mai 2017.

Pound Ezra, *Lavoro ed usura*, Milan, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1972.

Pound Ezra, *Selected Prose* 1909-1965, William Cookson (dir.), New York, New Directions, 1973.

Pound Ezra, *Ezra Pound's Poetry and Prose: Contributions to Periodicals*, Lea Baechler, Arthur Walton Litz, James Longenbach (dir.), New York, Londres, Garland, 1991.

Pound Ezra, *The Cantos*, New York, New Directions, 1996.

Pound Ezra, *Canti postumi*, Massimo Bacigalupo (dir.), Milan, Mondadori, 2002.

Pound Ezra, *Carte italiane* 1930-1944, Luca Cesari (dir.), Milan, Archinto, 2005.

Pound Ezra, *Carta da visita*, Luca Gallesi (dir.), Milan, Bietti, 2012.

Pound Ezra, *Les Cantos*, Jacques Darras, Yves Di Manno, Philippe Mikriammos et Denis Roche (trad.), Yves Di Manno (dir.), Paris, Flammarion, 2013.

Pound Ezra, *Jefferson e Mussolini*, Luca Gallesi (dir.), Milan, Bietti, 2015.

Prade Juliane (dir.), *(M)Other Tongues: Literary Reflexions on a Difficult Distinction*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2013.

Rabaté Jean-Michel, *Language, Sexuality, and Ideology in Ezra Pound's* Cantos, Albany, State University of New York Press, 1986.

Stock Noel, *The Life of Ezra Pound*, San Francisco North Point Press, 1982.

Zanotti Serenella, « Da Dante a Mussolini: appunti sull'italiano di Ezra Pound », dans *Atti del Convegno Internazionale di Studi Padova 20-21 marzo 2009*, Furio Brugnolo (dir.), Padoue, Unipress, 2009, p. 375-393, <https://www.academia.edu/1202960/Da_Dante_a_Mussolini_appunti_sull_italiano_di_Ezra_Pound>, consulté le 18 mai 2017.

Zapponi Niccolò, *L'Italia Di Ezra Pound*, Rome, Bulzoni, 1976.

NOTES

1 Ira Bruce Nadel (dir.), *Ezra Pound in Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. xix, xxi.

2 *Ibid.*, p. xxii.

3 *Ibid.*, p. xviii.

4 Voir Massimo Bacigalupo sur le tournant annoncé par l'écriture de *Hugh Selwyn Mauberley* : Massimo Bacigalupo, *The Formèd Trace: The Later Poetry of Ezra Pound*, New York, Columbia University Press, 1980, p. 8. Au sujet de la rencontre de Pound avec Clifford Hugh Douglas et les théories du *Social Credit*, voir Clemens David Heymann, *Ezra Pound: The Last Rower*, Londres, Faber and Faber, 1976, p. 32-35, p. 68.

5 Ezra Pound, *Carte italiane 1930-1944*, Luca Cesari (dir.), Milan, Archinto, 2005, p. 14.

6 Voir Clemens David Heymann, *Ezra Pound: The Last Rower*, *op. cit.*, p. 77 ; Niccolò Zapponi, *L'Italia Di Ezra Pound*, Rome, Bulzoni, 1976, p. 33-39.

7 Voir Noel Stock, *The Life of Ezra Pound*, San Francisco North Point Press, 1982, p. 356 ; David Moody, *Ezra Pound Poet: Volume II: The Epic Years*, Oxford, Oxford University Press, 2014, p. 142.

8 Leonard William Doob (dir.), *Ezra Pound Speaking: Radio Speeches of World War II*, Westport et Londres, Greenwood Press, 1978, p. 221. Traduction : « Ce que vous pouvez faire c'est essayer de comprendre à quel point le Président est un imbécile. […] Di/ag/nostiquez-le. Diagnostiquez-le. Ce n'est pas seulement votre porte de sortie, mais aussi votre devoir impérieux en tant qu'Américain. Le DEVOIR commence chez soi. » (Il s'agit de ma traduction pour cette citation et les suivantes, lorsqu'une autre source n'est pas précisée.)

9 Hélène Aji, *Ezra Pound et William Carlos Williams : pour une poétique américaine*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 25.

10 Cité dans Noel Stock, *The Life of Ezra Pound*, *op. cit.*, p. 335 : « Je rejette l'affirmation d'un Rédacteur Américain selon laquelle je représente le point de vue italien. Si mon point de vue n'est pas international et organique ou structurel, je crois qu'il ne peut exister aucun point de vue international, ou qu'il y a peu d'hommes qui puissent y prétendre avec plus de raison. »

11 Voir par exemple sa « Lettera al traduttore » dans Ezra Pound *Ezra Pound's Poetry and Prose: Contributions to Periodicals*, Lea Baechler, Arthur Walton Litz et James Longenbach (dir.), New York, Londres, Garland, 1991, vol. 5, p. 238.

12 Jean-Luc Nancy, « Paysage avec dépaysement », *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003, p. 104.

13 Jean-Luc Nancy, « Corps de/dans la ville », intervention du 7 novembre 2009, en séance plénière dans le cadre du colloque L'Art de la ville organisé par l'Université Toulouse II – Le Mirail, 6-8 novembre 2009, <https://streaming-canal-u.fmsh.fr/vod/media/canalu/documents//utm/Intervention_Jean-Luc_Nancy-colloque_Art_de_la_ville.pdf>, consulté le 2 avril 2020.

14 Reed Way Dasenbrock, *Imitating the Italians*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1991, p. 144 : « Pound adopte presque toujours un cadre référence italien dans ses discussions sur l'Amérique. »

15 Ezra Pound, *Selected Prose 1909-1965*, William Cookson (dir.), New York, New Directions, 1973, p. 105-106.

16 Voir Noel Stock, *The Life of Ezra Pound*, *op. cit.*, p. 363 ; Niccolò Zapponi, *L'Italia Di Ezra Pound*, *op. cit.*, p. 59-63.

17 Voir à ce sujet David Ten Eyck « Romance languages » dans *Ezra Pound in Context*, *op. cit.*, p. 47 ; Reed Way Dasenbrock, *Imitating the Italians*, *op. cit.*, p. 257 ; Serenella Zanotti, « Da Dante a Mussolini: appunti sull'italiano di Ezra Pound », dans *Atti del Convegno Internazionale di Studi, Padova 20-21 marzo 2009*, Furio Brugnolo (dir.), Padoue, Unipress, 2009, p. 375-393, <https://www.academia.edu/1202960/Da_Dante_a_Mussolini_appunti_sull_italiano_di_Ezra_Pound>, consulté le 18 mai 2017, p. 388.

18 Serenella Zanotti, « Da Dante a Mussolini: appunti sull'italiano di Ezra Pound », *art. cit.*, p. 386 : « A ses relecteurs, il demandait de rendre "INTELLIGIBLES" ses phrases, sans cependant en détruire "totalement le barbarisme ou les réduire au goût de [l'académie de] la Crusca" et, avec son habituelle allusivité facétieuse, il ajoutait : "J'ai oublié l'art de Pétrarquiser." Pound reconnaissait d'ailleurs écrire "la langue avec difficulté et étrangeté",

devant ensuite “châtier” ses propres textes “dans l’espoir de mettre dedans un peu de grammaire”, sans toutefois en pénaliser le style (“sans en perdre la vivacité”). »

19 Serenella Zanotti, « Da Dante a Mussolini: appunti sull’italiano di Ezra Pound », *art. cit.*, p. 375.

20 Ezra Pound, *Carte italiane 1930-1944*, *op. cit.*, p. 111 ; Serenella Zanotti, « Da Dante a Mussolini: appunti sull’italiano di Ezra Pound », *art. cit.*, p. 393.

21 Voir la « Lettera al traduttore » déjà citée mais également « Il mal francese » dans Ezra Pound, *ibid.*, p. 140-42.

22 Mary Cheadle, « The Vision of Light in Ezra Pound’s The Unwobbling Pivot », *Twentieth Century Literature*, vol. 35, n° 2, 1989, p. 113-30, <http://www.jstor.org/stable/441606>, consulté le 26 mars 2017, p. 115.

23 Clemens David Heymann, *Ezra Pound: The Last Rower*, *op. cit.*, p. 87-89.

24 Hélène Aji, *Ezra Pound et William Carlos Williams : pour une poétique américaine*, *op. cit.*, p. 16.

25 Noel Stock, *The Life of Ezra Pound*, *op. cit.*, p. 391-92.

26 Ronald Bush, « Art Versus the Descent of the Iconoclasts: Cultural Memory in Ezra Pound’s *Pisan Cantos* », *Modernism/modernity*, vol. 14, n° 1, janvier 2007, p. 71-95, <https://muse.jhu.edu/article/209151>, consulté le 1er avril 2017, p. 74.

27 Mutlu Konuk Blasing, *Lyric Poetry: The Pain and the Pleasure of Words*, Princeton, Princeton University Press, 2007, p. 45.

28 Ronald Bush, « Art Versus the Descent of the Iconoclasts: Cultural Memory in Ezra Pound’s *Pisan Cantos* », *art. cit.*, p. 74-75.

29 *Ibid.*, p. 78.

30 Jim Morrison, « The True Story of the Monuments Men », *Smithsonian Magazine*, <https://www.smithsonianmag.com/history/true-story-monuments-men-180949569/>, consulté le 5 mai 2020.

31 Ezra Pound *Jefferson And/Or Mussolini. L’Idea statale. Fascism as I Have Seen It.*, Londres, Stanley Nott Ltd., 1935, <http://archive.org/details/JeffersonAndOrMussoliniPound1935>, consulté le 3 mai 2017, p. 63 : « Nos ancêtres partagèrent les terres mais ne se préoccupèrent pas de les garder partagées. »

32 Ezra Pound, *Jefferson e Mussolini*, Luca Gallesi (dir.), Milan, Bietti, 2015, p. 55 : « Les Américains d’alors partagèrent les terres entre les citoyens qui

s'en allaient les cultiver ; mais ils ne prirent pas de précautions pour maintenir de telles divisions en ce qui concernait les propriétés agricoles. »

33 Voir la définition donnée par l'encyclopédie Treccani : <http://www.treccani.it/vocabolario/podere2/>.

34 Voir par exemple le *Collins English-Italian Dictionary*, <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english-italian/homestead>, ou le *Cambridge English-Italian Dictionary* <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english-italian/homestead> (consultés le 10 avril 2020).

35 Voir le chapitre 4 de l'évangile selon Mathieu dans la *King James Version*.

36 Ezra Pound, *Jefferson And/Or Mussolini*, *op. cit.*, p. 66 : « Il essayait d'instaurer une civilisation dans le désert primitif. » ; Ezra Pound, *Jefferson e Mussolini*, *op. cit.*, p. 58 : « Voulant créer la civilisation parmi les forêts. » (Mes italiques pour cette citation et les citations suivantes extraites de cet essai et de sa traduction.)

37 Ezra Pound, *Jefferson And/Or Mussolini*, *op. cit.*, p. 88 et Ezra Pound, *Jefferson e Mussolini*, *op. cit.*, p. 74 : « la multitude d'éléments nécessaires à la création d'une quelconque civilisation décente dans le désert américain ».

38 Ezra Pound, *Jefferson And/Or Mussolini*, *op. cit.*, p. 23 : « Ce qu'aurait fait Benito Mussolini dans le désert primitif américain entre 1770 et 1816 » ; Ezra Pound, *Jefferson e Mussolini*, *op. cit.*, p. 29 : « ce qu'aurait fait Mussolini en Amérique au temps de Jefferson ».

39 Ezra Pound, *Jefferson And/Or Mussolini*, *op. cit.*, p. 15-16 : « Il y a l'opportunisme et l'opportunisme. Ce mot a un sens mauvais parce que dans un monde de Metternich et de Talleyrand, cela veut dire arnaquer l'autre à la moindre occasion. Il y a aussi l'opportunisme de l'artiste qui a un objectif défini et qui crée avec les matériaux présents. Plus l'artiste est grand, plus sa création est permanente. Et cela est une question de VOLONTÉ. / C'est aussi une question de DIRECTION DE LA VOLONTÉ. »

40 Ezra Pound, *Jefferson e Mussolini*, *op. cit.*, p. 27 : « Si le mot "opportunisme" est souvent pris au sens péjoratif (lorsqu'on pense à Talleyrand et à Metternich), il existe néanmoins un autre opportunisme bénéfique, similaire à celui de l'artiste qui adopte les moyens disponibles, à un moment et à un lieu donné, pour accomplir un but précis. Ce qui compte est la direction de la volonté. »

41 Voir par exemple Jean-Michel Rabaté *Language, Sexuality, and Ideology in Ezra Pound's Cantos*, Albany, State University of New York Press, 1986,

p. 8-9 ; Massimo Bacigalupo, *The Formèd Trace: The Later Poetry of Ezra Pound*, *op. cit.*, p. 10-11.

42 Voir Bacigalupo, *ibid.*, p. 53.

43 Voir par exemple Leonard William Doob (dir.), *Ezra Pound Speaking: Radio Speeches of World War II*, *op. cit.*, p. 177-78.

44 *Ibid.*, p. 175. Voir également Ezra Pound, *The Cantos*, New York, New Directions, 1996, *Canto* LXXXVII p. 589, *Canto* LXXXIX p. 621, *Canto* XCIII p. 646 ; Ezra Pound, *Jefferson And/Or Mussolini*, *op. cit.*, p. 66.

45 Niccolò Zapponi, *L'Italia Di Ezra Pound*, *op. cit.*, p. 49.

46 Ezra Pound, *Jefferson And/Or Mussolini*, *op. cit.*, p. 112.

47 Ezra Pound, *Jefferson And/Or Mussolini*, *op. cit.*, p. 15 : « Il y eut le léger contre-courant porté par Quincy Adams, mais aussi l'énergie intensément jeffersonienne de Van Buren. […] / "Le meilleur gouvernement est celui qui gouverne le moins." Une interprétation superficielle met toute l'emphase sur l'adverbe "moins" et passe gaiement sur le verbe "gouverner". »

48 Ezra Pound, *Jefferson e Mussolini*, *op. cit.*, p. 26 : « Ce dernier conférait au jeffersonisme, sur certains aspects, un caractère plus précis, et lui donnait un développement clairement anti-usurocratique. / La phrase "le meilleur gouvernement est celui qui gouverne le moins" nous conduit directement à l'idée fasciste mais il est inutile de la lire en mettant l'accent seulement sur l'adverbe "moins" et en négligeant le verbe "gouverner". »

49 Ezra Pound, *Jefferson And/Or Mussolini*, *op. cit.*, p. 34.

50 Voir Hannah Arendt, *Le Système totalitaire. Les origines du totalitarisme*, Paris, Seuil, « Points », 1972, p. 219-20.

51 Ezra Pound, *Jefferson And/Or Mussolini*, *op. cit.*, p. 97 : Les sens du paragraphe anglais et du premier paragraphe italien sont similaires : « Le juge se pencha par-dessus son bureau et hennit : "Dites-moi, jeune homme, vous ne savez pas que dans ce pays il n'y a personne qui ait aucun fichu droit ?" » Pound ajoute en italien : « God-damned est plus fort que "damné". Cela est le langage de la curie. »

52 Ezra Pound, *Jefferson e Mussolini*, *op. cit.*, p. 81.

53 Pound Ezra, *Canti postumi*, Massimo Bacigalupo (dir.), Milan, Mondadori, 2002, p. 174.

54 Ezra Pound, *Carte italiane* 1930-1944, *op. cit.*, p. 238.

55 Ezra Pound, *Lavoro ed usura*, Milan, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1972, p. 21 : « Je suppose qu'à cette époque "dorée" les Rothschild voulaient acheter l'or à bon marché, pour ensuite en faire remonter le prix "à des sommets vertigineux". »

56 Noel Stock, *The Life of Ezra Pound*, *op. cit.*, p. 93.

57 Ronald Bush, « Art Versus the Descent of the Iconoclasts: Cultural Memory in Ezra Pound's *Pisan Cantos* », *art. cit.*, p. 74-75.

58 Voir par exemple Mutlu Konuk Blasing, *Lyric Poetry: The Pain and the Pleasure of Words*, *op. cit.*, p. 46-47.

59 Prade Juliane (dir.), *(M)Other Tongues: Literary Reflexions on a Difficult Distinction*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2013, p. 1-8.

60 Voir « Il mal francese » dans Ezra Pound, *Carte italiane* 1930-1944, *op. cit.*, p. 142.

61 Ezra Pound, *The Cantos*, *op. cit.*, *Canto* LXXII, p. 428 : « Rimini dans les flammes et Forlì détruite. / Qui verra le sépulcre de Gemisto / Les voûtes effondrées, les parois / du tombeau de la "divine Isotta" / et ses motifs symboliques rongés par les flammes. » (traduction de Yves Di Manno dans Ezra Pound, *Les Cantos*, Jacques Darras, Yves Di Manno, Philippe Mikriammos et Denis Roche (trad.), Yves Di Manno (dir.), p. 872). Le texte de Di Manno omet le vers concernant la sagesse de Gemisto (« qui fut si sage, bien qu'il fût grec », ma traduction), comme le fait la version anglaise de ce *Canto* donnée par Pound lui-même (Voir Ezra Pound, *The Cantos*, *op. cit.*, p. 435).

62 Ezra Pound, *The Cantos*, *op. cit.*, *Canto* LXXVI, p. 479 « οἱ βάρβαροι ne les ont pas détruits / comme le Temple de Sigismundo / Divae Ixottae (et son effigie qui était à Pise ?) » (traduction de Denis Roche dans Ezra Pound, *Les Cantos*, *op. cit.*, p. 503).

63 Ezra Pound, *Carta da visita*, Luca Gallesi (dir.), Milan, Bietti, 2012, p. 59. « La force de la putridité veut obscurcir l'histoire, veut détruire non pas une, mais toute religion, en détruisant les symboles, et en conduisant à la discussion théorique. / […] La force de la putridité veut détruire toute beauté intrinsèque. »

64 Leonard William Doob (dir.), *Ezra Pound Speaking: Radio Speeches of World War II*, *op. cit.*, p. 292 : « Rien n'est sans cause efficiente. On ne peut pas battre Aristote là-dessus. Quelque chose cause la destruction des

mosquées, et des musées. Quelque chose de totalement différent de la volonté de mourir pour la cause de la liberté : pour son Roi et son pays, pour la défense de la patrie. Ces deux activités ne sont PAS identiques ; ni non plus inséparables. »

65 Voir par exemple Ezra Pound, *Canti postumi*, *op. cit.*, p. 186 et « Addendum for C » dans Ezra Pound, *The Cantos*, *op. cit.*, p. 818.

66 Ezra Pound, *The Cantos*, *op. cit.*, *Canto* XCII, p. 640.

67 Ezra Pound, *Selected Prose 1909-1965*, *op. cit.*, p. 21-43. Voir également la description de la poétique moderniste de Peter Nicholls dans *The Cambridge Companion to Modernist Poetry*, Alex Davis (dir.), Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 55-56.

68 Ezra Pound, *Carta da visita*, *op. cit.*, p. 49 : « Notre culture est morcelée. »

69 Ezra Pound, *Carta da visita*, *op. cit.*, p. 59 : « Par la discussion, la foi se brise en morceaux. »

70 Ezra Pound, *The Cantos*, *op. cit.*, *Canto* LXXIV, p. 458 : « *Le Paradis n'est pas artificiel*/ mais spezzato apparemment/ il n'existe qu'en fragments inattendus excellente saucisse,/ l'odeur de la menthe, par exemple, » (traduction de Denis Roche dans Ezra Pound, *Les Cantos*, *op. cit.*, p. 481-482). Denis Roche ne donne pas de traduction de « spezzato » car il conserve l'effet donné par le mot en langue étrangère dans le texte anglais mais une traduction possible ici serait « éclaté ».

71 Roger Griffin, *Modernism and Fascism: The Sense of a Beginning Under Mussolini and Hitler*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2007, p. 74-76.

72 Voir par exemple son article « Deus est Amor » dans Ezra Pound, *Selected Prose 1909-1965*, *op. cit.*, p. 70. La position de Pound quant à la place de la religion dans la société est complexe mais il est évident d'après ses écrits qu'il n'avait pas conservé la religion dans laquelle il avait été éduqué.

73 Ezra Pound, *The Cantos*, *op. cit.*, *Canto* LXXIV, p. 445.

74 Voir Hélène Aji, « "I have tried to write Paradise", Esthétique mystique et vision apocalyptique chez Ezra Pound », *Études anglaises*, vol. 54, n° 1, 2001, p. 26-40, <http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=ETAN_541_40>, consulté le 27 mars 2017 ; voir Catherine Paul, *Fascist Directive: Ezra Pound and Italian Cultural Nationalism*, Clemson, Clemson University Press, 2016, p. 252.

75 Ezra Pound, *The Cantos*, *op. cit.*, *Canto* VIII, p. 28 : « Ces fragments tu les as remisés (étayés). » (traduction de Philippe Mikriammos dans Ezra Pound, *Les Cantos*, *op. cit.*, *Canto* VIII p. 46). Les termes exacts du vers d'Eliot sont les suivants : « These fragments I have shored against my ruins » (T.S. Eliot, *The Waste Land*, Londres, Faber and Faber, 1974, p. 69).

76 Ezra Pound, *The Cantos*, *op. cit.*, *Canto* CX, p. 801 : « Réchappés des naufrages du temps / ces fragments qui bravent la ruine, » (traduction de Yves Di Manno dans Ezra Pound, *Les Cantos*, *op. cit.*, *Canto* CX, p. 802).

77 Ezra Pound, *The Cantos*, *op. cit.*, *Canto* LXXVI, p. 478.

78 Sur la manière dont la Première Guerre mondiale a affecté Pound personnellement, voir Noel Stock, *The Life of Ezra Pound*, *op. cit.*, p. 173.

79 Roger Griffin, *Modernism and Fascism: The Sense of a Beginning Under Mussolini and Hitler*, *op. cit.*, p. 337.

80 Voir à ce sujet les chapitres 5 et 6 dans Catherine Paul, *Fascist Directive: Ezra Pound and Italian Cultural Nationalism*, *op. cit.*, p. 159-235.

AUTEUR

Émilie Georges
Université Paris Nanterre
IDREF : https://www.idref.fr/271808098

« It was land merely, no land in particular » : le dépaysement à l'œuvre dans *Between the Acts* (1941) de Virginia Woolf

Marie Laniel

DOI : 10.35562/textures.252

Droits d'auteur
CC BY 4.0

TEXTE

1 Alors que la menace d'une invasion allemande plane sur l'Angleterre, Virginia Woolf choisit de situer ce qui sera son dernier roman, *Between the Acts* (1941), dans la fausse familiarité du « pays », au sens local ou régional du terme, dans un petit coin de terre, situé au cœur de l'Angleterre, où par une après-midi de juin 1939 les jardins de Pointz Hall, demeure de la famille Oliver, accueillent le traditionnel *pageant*, le spectacle historique qui y est donné chaque été depuis sept ans. Woolf revisite ici au second degré le genre du *pageant* nationaliste, popularisé par Louis Napoleon Parker (1852-1944) au début du vingtième siècle, un spectacle musical ou « folk-play [1] » mobilisant des acteurs amateurs parmi la communauté de la ville ou du village, toutes classes sociales confondues, dans la célébration de l'histoire locale. Les *pageants* conçus par Parker, tous joués *in situ* dans un cadre naturel [2], le premier donné à Sherborne dans le Dorset en 1905, puis à Warwick (1906), Bury St Edmunds (1907), Dover (1908), Colchester (1909) et York (1909), participent dans les années précédant la Première Guerre à la propagande contre l'Allemagne, en décrivant depuis les origines les grandes étapes de la constitution du pays, le partage et la délimitation d'un espace commun au fondement de l'identité nationale.

2 Le lieu-dit (château de Sherborne ou de Warwick, jardins de Bury St Edmunds ou de York) y est élevé au rang de scène mythique, « lieu exemplaire de monstration et de révélation [3] », où se rejoue une partition symbolique de l'espace : de la fondation de la ville jusqu'à un tableau final triomphaliste. Plusieurs des *pageants* mis en scène par

Parker s'originent ainsi dans un espace indifférencié, forêt primitive ou lieu de culte païen, occupé par les premières tribus autochtones, quand « le propre ou l'approprié, pas encore le possédé ni l'exploité, se confond avec l'occupé de l'occupation [4] ». Puis, ils décrivent les tout premiers mouvements d'appropriation et de délimitation de l'espace : l'occupation romaine et la construction du Mur d'Hadrien [5], la christianisation, l'unification du territoire par les rois saxons contre les vagues d'invasion danoises, la conquête normande et le premier cadastrage du pays dans le Domesday Book, la redéfinition des règles de la propriété avec la Magna Carta, l'édification des villes gagnées sur les forêts.

3 S'il organise le cadastrage progressif du pays, le *pageant* nationaliste préside aussi à la « fondation poético-religieuse [6] » de la communauté, en opérant « les partages ou les partitions qui [la] distribuent, qui la distinguent pour elle-même et qui l'articulent en elle-même [7] ». Le récit des origines, porté par une voix unanime, celle du chœur ou du récitant, à laquelle répond à l'unison la voix des figurants issus de la ville ou du village, s'y veut « parole pleine, originelle, […] fondatrice de l'être intime d'une communauté [8] », « grand parler [9] » mythique forgeant l'identité collective. Par essence étiologique, les *pageants* procèdent au baptème symbolique des lieux « dits » par les figures locales et légitiment la distribution de l'espace entre les grandes familles en faisant du toponyme le garant de la stabilité des lignées. Selon le mot emprunté par Jean-Luc Nancy à Coleridge, on pourrait dire que le *pageant* nationaliste est « tautégorique [10] », puisqu'il repose sur « la pure mytho-logie d'une parole absolument fondatrice, symbolisatrice ou distributrice [11] », qui convertit « sa propre fiction en fondation ou en inauguration du *sens* lui-même [12] ».

4 Dans sa lecture de *Between the Acts*, Chantal Delourme a mis en évidence la manière dont le roman de Woolf interrompt précisément la scène mythique des *pageants* nationalistes et lui oppose un nouveau mode d'« être-en-commun [13] », lié à une conception du littéraire comme « interruption du mythe [14] ». En juin 1940, Woolf dénonce en effet, dans les pages de son journal, la collusion qui existe entre la nostalgie communielle d'une première « humanité *mythante* [15] » et les dérives fascistes (« the myth making stage of the war we're in [16] »). Dans un essai de 1940, « Thoughts on Peace in an

Air Raid », elle fait de l'écriture un instrument de lutte contre « l'hitlérisme inconscient », la violence patriarcale qui est aussi pour elle à la source du nationalisme anglais [17]. Pour organiser cette résistance de l'écriture à la célébration des lieux communs qui fondent les sentiments douteux d'appartenance [18], Woolf ancre elle aussi son roman, *Between the Acts*, au plus profond du « pays » au sens le plus local du terme (« this remote village in the very heart of England [19] », « that one corner of the world [20] »), mais pour lui faire subir d'autant plus radicalement encore l'épreuve de l'étrangeté ou du dé-paysement, en suspendant la lisibilité immédiate du paysage et en introduisant un écart, infime, mais signifiant, au sein de ce qui semble le plus familier [21].

5 Contrairement aux *pageants* traditionnels, ancrés dans une localité identifiable, Woolf situe son roman dans un entre-lieu, un lieu familier mais impossible à situer, créant le paradoxe d'un ancrage non localisable. La région où se situe Pointz Hall présente des caractéristiques du Sussex, où Woolf vécut par intermittence les premières années de la Seconde Guerre mondiale et les dernières années de sa vie, mais de nombreuses incertitudes planent sur sa géolocalisation et le village lui-même n'est jamais nommé. La distance qui le sépare de la mer varie selon le point de vue des personnages (une centaine de kilomètres selon Isa, une trentaine selon Bart Oliver). Gillian Beer, à partir des indices livrés dans le roman, le situe plutôt au nord, dans le Yorkshire, en face de la région allemande du Friesland (« across the gulf in the flat land which divided them from the continent [22] »). Woolf mêle à dessein les référents géographiques réels à des toponymes fictifs, forgés à partir de suffixes communs, latins ou saxons (« Waythorn, Roddam, and Pyeminster [23] »), qui semblent obéir à la seule logique de la libre association poétique, comme pour suggérer les lentes transformations ou germinations que subissent les signifiants enfouis au sein du terreau fertile de la langue.

6 À l'inverse des *pageants* traditionnels, qui racontent le partage de l'espace commun, l'aménagement progressif du territoire, le passage de l'indistinct au distinct, dans *Between the Acts*, Woolf rend délibérément le pays à son indistinction première et radicale. Dès les premières pages du roman, la menace tacite des bombardements allemands maintient le paysage dans le suspens d'une éradication

imminente, d'un retour à un indifférencié primitif : « From an aeroplane [...] you could still see, plainly marked, the scars made by the Britons; by the Romans; by the Elizabethan manor house; and by the plough, when they ploughed the hill to grow wheat in the Napoleonic wars [24]. » ; « At any moment guns would rake that land into furrows; planes splinter Bolney Minster into smithereens and blast the Folly [25]. » Un raccourci saisissant associe ici les reliefs archéologiques du paysage, le geste ancestral consistant à délimiter les parcelles, à labourer la terre (« plough the hill », « rake the land into furrows »), la lente émergence des contours du pays au fil des âges, avec les mutilations (« scars ») des guerres de conquête passées et des bombardements aériens à venir. Comme l'a signalé Alexandra Harris, la perspective aérienne adoptée ici par Woolf rappelle le « paysagisme abstrait [26] » du peintre anglais John Piper (1903-1992) dans ses tableaux des années trente, comme *Avebury (or Archaeological Wiltshire)* (1936). S'inspirant des photographies aériennes de l'archéologue O.G.S. Crawford, Piper supprime les lignes de fuite qui structurent traditionnellement la perspective, aplatit les volumes en procédant à un collage de formes juxtaposées [27], pour révéler les contours d'un partage primitif du territoire et rendre ce paysage archaïque à son étrangeté d'origine :

> Piper's contribution to this high altitude history was to demonstrate that the earth from the air was not a rationalized system of relating shapes, but a complex network of field boundaries, green lanes and lost villages. As the historian Kitty Hauser explains in her brilliant study of photography and "the archaeological imagination", the aerial view revealed the shadows of ancient settlements: secrets from the past that could only be seen from the sky [28].

7 Dans *Between the Acts*, Woolf déconstruit elle aussi le cadastrage progressif qui structure le paysage des *pageants* et constitue le pays en nation, pour faire apparaître les vestiges d'un système d'organisation plus élémentaire de l'espace, mais aussi les traces de la violence immanente qui marqua les premiers mouvements d'appropriation du territoire. Elle fait alors du paysage le cadre paradoxal d'une expérience du dé-paysement :

> Le *pays* est d'abord l'espace de terre pris dans un certain coin ou angle [...]. Déjà c'est un cadastre qui s'esquisse : partitions, partages, délimitations de cultures ou de passages, de circulations et de séjours. Mais c'est un cadastre sans administration. Nul besoin d'invoquer aussitôt la propriété comme un acte impérieux de mainmise qui extorque (« ceci est à moi ») : elle viendra plus tard, pour le moment on peut imaginer que le propre ou l'approprié, pas encore le possédé ni l'exploité, se confond avec l'occupé de l'occupation. [...] Ce qui fait un pays échappe à une détermination claire et distincte – qu'elle soit géographique, juridique ou politique. Car un pays n'est pas une nation, ni une patrie, ni un État [29].

8 Le paysage qu'elle évoque est pris dans une temporalité qui n'est pas seulement régressive mais tendue vers l'imminence d'une destruction prochaine, suspendue entre deux formes de barbarie, comme si la violence de ces premiers partages du territoire inscrite dans le sol anglais menaçait de se raviver [30]. En juin 1938, après une excursion avec Leonard sur le Mur d'Hadrien, alors qu'elle est engagée dans la rédaction de ce qui deviendra *Between the Acts*, Woolf consigne dans son journal l'impression que fait naître en elle ce paysage réduit au partage le plus élémentaire de l'espace, le mur séparant l'armée d'occupation étrangère et les populations autochtones :

> Sunday [19 *June*] at Housesteads [*Northumberland*]. Thorn trees; sheep. The [Roman] wall and whiteheaded boys in front. Miles and miles of lavender campagna. One thread coloured frail road crossing the vast uncultivated lonely land. [...]
> Sunday [19 *June*]. Sitting by the road under the Roman wall while L. cleans sparking plugs. [...] Cows moving to the top of the hill by some simultaneous sympathy. One draws the others. Wind rocks the car. Too windy to climb up and look at the lake. Reason why the hills are still Roman—the landscape immortal... what they saw I see. The wind, the June wind, the water, and snow. Sheep bedded in the long turf like pearls. No shade, no shelter. Romans looking over the border. Now nothing comes. [...] The outpost feeling though from the little watchtowers remains. Forts to fight from; the wall to look from [31].

9 De l'autre côté du mur défensif, Woolf guette, elle aussi, les manifestations imminentes de la barbarie, la menace d'un retour à l'indifférencié, à un espace au sein duquel la présence humaine serait

effacée et qui serait rendu aux seuls éléments (l'air, la terre et l'eau) [32]. Dans *Between the Acts*, ce premier partage du territoire est incarné par le pan de mur qui prolonge une aile de Pointz Hall, vestige d'un projet d'expansion inabouti, motif représenté en abyme dans les vers d'Isa et diverses scènes du *pageant* de Miss La Trobe, notamment par la fortification en trompe-l'œil symbolisant la « civilisation en ruines [33] ».

10 Plusieurs des personnages du roman sont eux aussi absorbés par une rêverie régressive, telle Lucy Swithin, la sœur de Bart Oliver, dont le patronyme évoque l'appartenance (*within*) et dont le prénom, chargé d'échos wordsworthiens, rappelle l'inhumation, le retour du corps humain à la terre (« Rolled round in earth's diurnal course,/ With rocks, and stones, and trees [34]. »), mais aussi les affinités secrètes de la langue avec la matérialité du sol. Plongée dans la lecture d'un ouvrage de H.G. Wells, *The Outline of History: Being a Plain History of Life and Mankind* (1919-1920), qui raconte l'Histoire de l'humanité des origines jusqu'à la Première Guerre, elle est transportée vers les temps préhistoriques où l'Angleterre et l'Allemagne formaient un seul continent (« when the entire continent, not then, she understood, divided by a channel, was all one […] [35] »), un tout indifférencié, couvert de forêts et de marécages : « "England," she was reading, "was then a swamp. Thick forests covered the land [36]". » La même rêverie régressive anime son petit-neveu George, encore enfant, qui creuse la terre pour y déterrer une fleur (« The little boy […] was grouting in the grass » ; « George grubbed » ; « Down on his knees grubbing he held the flower complete [37] »), ou encore sa nièce, Isa, poètesse amateure, souffrant des contraintes imposées par la vie domestique et l'oppression patriarcale, dont les vers traduisent aussi une vision primitive de la terre associée à l'expérience d'un dé-paysement radical : « Isa dragged her chair across the gravel, muttering: "To what dark antre of the unvisited earth, or wind-brushed forest, shall we go now ? […] [38]". »

11 Si Woolf suspend la lisibilité immédiate du « pays », en le rendant à son étrangeté et à sa violence d'origine, elle libère également des échos primitifs dans les lieux communs de la langue, en déconstruisant les catachrèses, les proverbes et les formules toutes faites qui en constituent le paysage familier, en fouissant et retournant la langue comme la terre (« grouting », « grubbing [39] »),

pour exhiber la matérialité sonore des signifiants et révéler leurs résonances secrètes. Elle soumet ainsi le lecteur à l'épreuve du dépaysement linguistique, lorsque les lieux communs se désagrègent et exposent leurs revers primitifs ou inquiétants, comme un sillon de terre retourné ou une tranchée ouverte. Ainsi, au détour d'une conversation sur la pluie et le beau temps, par l'entremise du signifiant « hammer » (marteau, marteler), le geste bien innocent de Lucy Swithin, qui placarde comme chaque année les affiches du *pageant*, libère soudain, dans l'esprit d'Isa, les échos insoutenables d'un viol dont elle vient de lire le récit dans la presse, le viol d'une jeune femme par des soldats dans une caserne près de Whitehall :

> "I've been nailing the placard on the Barn," she said, giving him a little pat on the shoulder.
> The words were like the first peal of a chime of bells. As the first peals, you hear the second; as the second peals, you hear the third. So when Isa heard Mrs. Swithin say: "I've been nailing the placard on the Barn," she knew she would say next:
> "For the pageant." […]
> Every summer, for seven summers now, Isa had heard the same words; about the hammer and the nails; the pageant and the weather. Every year they said, would it be wet or fine; and every year it was—one or the other. The same chime followed the same chime, only this year beneath the chime she heard: "The girl screamed and hit him about the face with a hammer[40]."

12 En libérant ces échos primitifs au sein de la conversation familière, Woolf, par l'intermédiaire d'Isa, met l'agentivité poétique de la langue au service d'une interrogation systématique des lieux communs, révélant leur collusion avec le modèle patriarcal et la violence sourde qu'ils contiennent. De même, lorsque Lucy Swithin, touchant du bois par superstition, s'interroge sur la signification convenue de cette expression :

> "Touch wood," she added, tapping the table.
> "Tell me, Bart," said Mrs. Swithin turning to her brother, "what's the origin of that? Touch wood… Antaeus, didn't he touch earth?" […]
> "Touch wood; touch earth; Antaeus," he muttered, bringing the scattered bits together. Lemprière would settle it; or the Encyclopædia. […] Lucy rapping her fingers on the table said:

> "What's the origin—the origin—of that?"
> "Superstition," he said [41].

13 Alors que Bart Oliver se tourne vers le dictionnaire pour assigner à l'expression une origine fixe, Lucy Swithin réinvente l'origine en l'associant de manière totalement fantaisiste au mythe d'Antée, mythe de l'enracinement fondateur, dont elle détourne le sens [42]. Elle retourne ainsi au terreau fertile de la langue (« her mind touched ground now and then with a shock of surprise [43]. »), au fond commun partagé qui s'y est déposé avec le temps, et puise dans la matérialité poétique des signifiants des effets de sens nouveaux.

14 Dans « Craftsmanship », un essai lu à la BBC le 20 avril 1937, Woolf explique que l'art de l'écrivain consiste précisément à susciter une expérience de désorientation fertile au sein du paysage familier de la langue. Au lieu de chercher, par souci de confort, à ramener les mots à une transparence référentielle illusoire, semblable à la signalétique des guides Michelin ou Baedeker, il convient de suivre les chemins de traverse de la libre association poétique :

> Now, this power of suggestion is one of the most mysterious properties of words. Everyone who has ever written a sentence must be conscious or half-conscious of it. Words, English words, are full of echoes, of memories, of associations—naturally. They have been out and about, on people's lips, in their houses, in the streets, in the fields, for so many centuries. And that is one of the chief difficulties in writing them today—that they are so stored with meanings, with memories, that they have contracted so many famous marriages. […] How can we combine the old words in new orders so that they survive, so that they create beauty, so that they tell the truth [44]?

15 L'écrivain doit jouer de ces alliances et mariages ancestraux, mais parfois convenus, entre les mots, les déstabiliser pour créer des associations nouvelles. Comme George, qui creuse la terre pour y déterrer une fleur parfaite, ou Lucy Swithin qui interroge l'origine des lieux communs, l'écrivain doit retourner le sol de la langue, creuser pour trouver les mots enfouis derrière les mots, libérer leurs résonances primitives pour permettre un nouveau partage.

16 Loin d'offrir une scène fondatrice à la constitution de la communauté, le *pageant* mis en scène par Miss La Trobe provoque

une désorientation similaire chez les spectateurs. Bien que la terrasse de Pointz Hall, érigée en scène de théâtre, soit naturellement prédisposée à accueillir la pièce jouée en plein air, le public assemblé n'éprouve aucun sentiment de communion face à un paysage qui n'ouvre plus que sur son propre redoublement spéculaire :

> They were silent. They stared at the view, as if something might happen in one of those fields to relieve them of the intolerable burden of sitting silent, doing nothing, in company. Their minds and bodies were too close, yet not close enough. We aren't free, each one of them felt separately, to feel or think separately, nor yet to fall asleep. We're too close; but not close enough. So they fidgeted. The heat had increased. The clouds had vanished. All was sun now. The view laid bare by the sun was flattened, silenced, stilled. The cows were motionless; the brick wall, no longer sheltering, beat back grains of heat. […] The flat fields glared green yellow, blue yellow, red yellow, then blue again. The repetition was senseless, hideous, stupefying [45].

17 Sous l'effet des variations de la lumière et du passage des nuages, le paysage sur lequel se découpe la scène de théâtre, encore vide, se fait « lieu de l'étrangeté ou de l'étrangement [46] », « suspens d'un passage », « évidement de la scène ou de l'être [47] », et contraint les spectateurs assemblés à devenir « les contemplateurs […] de leur infini dépaysement [48] ». Woolf inverse ici la perspective : les spectateurs se trouvent exposés, mis à nu, assignés à comparaître devant le paysage vide, suspendu dans l'attente de sa destruction prochaine, comme placés face à leur part de responsabilité collective dans la catastrophe à venir. Remontant à l'origine étymologique commune (le terme *munus* en latin) qui unit la « communauté » à la notion de « spectacle public », Georges Didi-Huberman rappelle la nécessité d'exposer les peuples, d'assigner au regard porté sur eux une fonction non plus seulement médiatique, mais politique, pour définir « un lieu du commun » qui ne se réduise pas à un simple « lieu commun » :

> Exposer les peuples : interminable recherche de la communauté. À quiconque s'interroge aujourd'hui sur le destin social des images, l'exposition des peuples apparaîtra d'abord comme une quête impossible : le lieu du commun ressemble trop souvent, en effet, à un

> lieu commun. […] Or, c'est à notre regard […] qu'il revient de ne pas laisser les lieux communs affaiblir ou même détruire les figures du commun. C'est notre regard, notre volonté de regard, qu'il faut investir de cette responsabilité politique élémentaire consistant à ne pas laisser dépérir le lieu du commun en tant que question ouverte dans le lieu commun en tant que solution toute trouvée [49].

18 Le *pageant* de Miss La Trobe n'aura pas pour effet de créer un utopique sentiment de communion, mais bien de confronter le public assemblé aux apories de sa condition, à sa propre part de violence, en interrogeant les lieux communs du pays et de la langue.

19 Si le spectacle est donné sur la terrasse, les coulisses où œuvre Miss La Trobe sont elles situées en contrebas, non loin de l'étang, dans une déclivité du sol (« that dip of the ground [50] »), propice à la sédimentation et à la germination des idées et des mots. Au premier acte du *pageant*, les villageois, qui jouent leur propre rôle, chantent les origines du pays, accompagnés par le son grinçant (« grinding ») d'un gramophone, mais le souffle du vent disperse leurs paroles et rend leur chant indistinct :

> The villagers were singing, but half their words were blown away. *Cutting the roads… up to the hill top… we climbed. Down in the valley… sow, wild boar, hog, rhinoceros, reindeer… Dug ourselves in to the hill top… Ground roots between stones… Ground corn… till we too… lay under g-r-o-u-n-d…*
> The words petered away. Chuff, chuff, chuff, the machine ticked. Then at last the machine ground out a tune [51]!

20 Le souffle du vent, le mugissement des vaches puis une ondée conspirent pour interrompre le spectacle inscrit dans l'espace de la nature, pour empêcher « le cosmos [de se structurer] en logos [52] », et pour faire régresser la parole humaine vers son indistinction et son étrangeté première. Le mouvement naturel d'expansion du territoire et d'aménagement de l'espace, consistant à tracer des routes (« cutting the roads »), à délimiter des parcelles, à cultiver les champs (« ground corn »), à « distinguer l'indistinct [53] », se convertit, sous l'effet de la perturbation sonore, en un mouvement de régression (« up to the hill top… down in the valley »), qui au contraire « indistingue le distinct [54] », jusqu'à l'enfouissement et l'inhumation

finale (« till we too lay under ground »). Ici, le polyptote qui associe le nom « ground » (le sol) au participe passé du verbe « to grind » (moudre, broyer, écraser), mais aussi à l'expression « to grind a tune » (jouer un air de musique), manifeste dans la matérialité même des signifiants ce retour aux racines de la langue (« ground roots ») et à ses potentialités poétiques. Par le jeu de l'homophonie, Woolf transforme la terre en matière sonore fertile et la langue en terreau offert à de nouvelles germinations incongrues.

21 Ce que Woolf fait entendre entre les actes du *pageant*, lors des interludes ou dans les interstices du spectacle, n'est donc plus la voix fondatrice du mythe, mais la voix de l'interruption du mythe :

> Lorsqu'une voix, ou une musique est interrompue soudain, on entend à l'instant même autre chose, un mixte ou un entre-deux de silence et de bruits divers que le son recouvrait, mais dans cette autre chose on entend à nouveau la voix ou la musique, devenues en quelque sorte la voix ou la musique de leur propre interruption : une sorte d'écho, mais qui ne répéterait pas ce dont il serait la réverbération [55].

22 Dans la suspension de la parole communielle, dans « le bruissement de la communauté exposée à sa propre dispersion [56] », s'ouvre alors un espace de résonance, qui constitue, pour Woolf, l'essence même du littéraire, et où se loge la possibilité d'un nouveau partage. Si la communion est constamment brisée par les interférences de la nature ou le son discordant du gramophone, la communauté de l'écoute qui se crée involontairement pendant la pièce dessine les contours d'un lieu du commun, en faisant émerger chez chaque spectateur un fond littéraire partagé. À chaque scène ou épisode du *pageant*, qui livre une version iconoclaste de l'Histoire anglaise, les récits de mésalliances et d'héritages détournés, pastichant tour à tour la poésie de Spenser, les comédies de Shakespeare, les comédies de la Restauration ou le roman victorien, deviennent la métaphore de ces alliances contre nature entre les genres, nobles ou moins nobles (épopée, tragédie, comédie, refrains populaires ou comptines) et entre les mots que Woolf orchestre par l'entremise de Miss La Trobe, la marginale et l'étrangère. Les vers de Miss La Trobe suscitent en effet chez chaque spectateur, qui les rapporte à sa propre condition, d'autres échos littéraires (Shakespeare, Swinburne), qui en retour viennent alimenter la pièce elle-même. Depuis les coulisses, Miss

La Trobe écoute les voix désincarnées de son public et intègre leurs paroles vagabondes au dernier acte de sa pièce, « Le Temps présent [57] ». Entre les actes, Woolf représente ainsi ce qui constitue, pour elle, le littéraire comme « être-en-commun », la résonance prolongée des œuvres du passé, sa contribution à la création des œuvres du présent, la circulation dialogique des voix et des textes, qui prend la forme dans son roman d'une énonciation collective, inspirée par celle du chœur grec [58]. Parce qu'elle ouvre cet espace intérieur dans lequel les échos de la pièce se prolongent, l'interruption devient alors condition de possibilité de la création :

> La littérature n'achève pas à l'endroit même où elle achève : sur son bord, juste sur la ligne du partage – une ligne tantôt droite (le bord, la bordure du livre), tantôt incroyablement contournée ou brisée (l'écriture, la lecture). Elle n'achève pas à l'endroit où l'œuvre passe d'un auteur à un lecteur, et de ce lecteur à un autre lecteur ou à un autre auteur. Elle n'achève pas à cet endroit où l'œuvre passe à une autre œuvre du même auteur, et à cet autre endroit où elle passe à d'autres œuvres d'autres auteurs. Elle n'achève pas là où son récit passe à d'autres récits, son poème à d'autres poèmes, sa pensée à d'autres pensées, ou au suspens inévitable de la pensée ou du poème. C'est inachevée et inachevante qu'elle est littérature [59].

23 Chaque personnage, pourtant isolé dans ses pensées (« dispersed are we [60] », clame le gramophone depuis les coulisses), se trouve ainsi lié aux autres par la résonance que la pièce a suscitée en lui : « Giles muttered to the same tune. Words came to the surface […] [61] » ; « It didn't matter what the words were; or who sang what [62]. » ; « "It's the play," [Isa] said. "The play keeps running in my head." [63] » Le spectacle crée alors une communauté éphémère, fondée sur un imaginaire poétique commun caché derrière les mots et dessine comme les contours d'un « arrière-pays » poétique : « As they listened and looked—out into the garden—the trees tossing and the birds swirling seemed called out of their private lives, out of their separate avocations, and made to take part [64]. » ; « For I hear music, they were saying. Music wakes us. Music makes us see the hidden, join the broken. Look and listen [65]. » ; « Like quicksilver sliding, filings magnetized, the distracted united [66]. »

24 Après la fin du spectacle, Miss La Trobe restée seule dans les coulisses contemple le paysage qui plonge lentement dans l'obscurité et retourne à son indistinction première : « It was growing dark. Since there were no clouds to trouble the sky, the blue was bluer, the green greener. There was no longer a view—no Folly, no spire of Bolney Minster. It was land merely, no land in particular. She put down her case and stood looking at the land. Then something rose to the surface [67]. » Face au paysage dont les contours s'effacent, Miss La Trobe a la vision de sa prochaine pièce, de son œuvre à venir, mais les mots lui échappent encore. Dans le pub local, elle se laisse absorber dans la communauté de l'écoute et bercer par les voix des paysans autour d'elle, aux manteaux couleur de terre (« earth-coloured jackets [68] ») :

> She turned the handle of the public house door. The acrid smell of stale beer saluted her; and voices talking. They stopped. They had been talking about Bossy as they called her—it didn't matter. […] She raised her glass to her lips. And drank. And listened. Words of one syllable sank down into the mud. She drowsed; she nodded. The mud became fertile. Words rose above the intolerably laden dumb oxen plodding through the mud. Words without meaning—wonderful words [69].

25 Ces mots portés par des voix anonymes se déposent lentement au fond de l'esprit comme une boue primitive, dans laquelle Miss La Trobe tracera son sillon. Woolf souligne ici la jonction entre l'écriture et la terre, la manière dont la création s'origine dans cet espace de résonance, seul pays véritable, constitué par l'écho ou le bruissement de la communauté désœuvrée. Le roman se conclut sur la constitution de cet éphémère lieu du commun, alors que résonne dans l'esprit de chacun des personnages l'écho que la pièce a éveillé en eux, ce paysage intérieur que la communauté de l'écoute a dessiné et que Woolf compare à un ciel constamment balayé par les nuages, un ciel qui « se dépayse incessamment [70] » : « Down in the hollow, at Pointz Hall, beneath the trees, the table was cleared in the dining room. […] The play was over, the strangers gone, and they were alone—the family. Still the play hung in the sky of the mind—moving, diminishing, but still there [71]. »

BIBLIOGRAPHIE

Ayres Jackson, « The Planes Made One Think: Virginia Woolf's *Between the Acts* and Invasion Literature », *Modern Fiction Studies*, vol. 63, n°4, 2017, p. 628-650.

Collot Michel, *La Pensée-paysage : philosophie, arts, littérature*, Arles, Actes Sud/ENSP, 2011.

Cuddy-Keane Melba, « The Politics of Comic Modes in Virginia Woolf's *Between the Acts* », *PMLA*, vol. 105, n°2, 1990, p. 273-285.

De Gay Jane, « "The Bray of the Gramophones and the Voices of the Poets": Art and Political Crises in *Between the Acts* », *Critical Survey, vol.* 10, n°3, 1998, p. 39-47.

Delourme Chantal, « *Between the Acts* : lire le temps, écrire la communauté », *Études britanniques contemporaines*, numéro hors-série « Woolf lectrice/Woolf critique », automne 2007, p. 125-146.

Delourme Chantal, « *Between the Acts* de Virginia Woolf : de l'intrigue parasitée à la parole », *Tropismes*, n°15, « L'Intrigue », 2008, p. 146-177.

Didi-Huberman Georges, *Peuples exposés, Peuples figurants*, *L'Œil de l'Histoire* 4, Paris, Les Éditions de Minuit, 2012.

Esty Jed, « Amnesia in the Fields: Late Modernism, Late Imperialism, and the English Pageant-Play », *ELH*, vol. 69, n°1, 2002, p. 245-276.

Forster E.M., *Abinger Harvest and England's Pleasant Land*, Elizabeth Heine (éd.), *The Abinger Edition of E.M. Forster*, vol. 10, Londres, André Deutsch, 1996.

Froula Christine, « The Play in the Sky of the Mind: *Between the Acts* of Civilization's Masterplot », *Virginia Woolf and the Bloomsbury Avant-Garde: War, Civilization, Modernity*, Columbia, Columbia University Press, 2005, p. 287-324.

Harris Alexandra, *Romantic Moderns: English Writers, Artists and the Imagination from Virginia Woolf to John Piper*, Londres, Thames & Hudson, 2010.

Lau Meghan, « Performing History: The War-Time Pageants of Louis Napoleon Parker », *Modern Drama*, vol. 54, n°3, 2011, p. 265-286.

Morgan Clare, « Vanishing Horizons: Virginia Woolf and the Neo-Romantic Landscape in *Between the Acts* and "Anon" », *Worldviews: Global Religions, Culture, and Ecology*, vol. 5, n°1, 2001, p. 35-57.

Nancy Jean-Luc, *La Communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgeois, 1986.

Nancy Jean-Luc, « Paysage avec dépaysement », *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003, p. 101-119.

Stokes Shilarna, « Authoring the Environment: Landscapes, Crowds and Communality in Louis Napoleon Parker's Edwardian Pageants », *Theatre Notebook*, vol. 72, n°3, 2018, p. 141-164.

Wood Alice, « Writing Art in Times of Chaos in *Between the Acts* », *Virginia Woolf's Late Cultural Criticism: The Genesis of* The Years, "Three Guineas" *and* "Between the Acts" », Londres, Bloomsbury, 2013, p. 103-136.

Woolf, « Craftsmanship » [1937], *The Death of the Moth and Other Essays*, Londres, The Hogarth Press, 1942, p. 126-131.

Woolf Virginia, « Thoughts on Peace in an Air Raid » [1940], *The Essays of Virginia Woolf (1933-1941)*, *vol.* 6, Stuart N. Clarke (éd.), Londres, The Hogarth Press, 2011, p. 242-245.

Woolf Virginia, *Between the Acts* [1941], Stella McNichol (éd.), Gillian Beer (intro.), Londres, Penguin, 1992.

Woolf Virginia, *The Letters of Virginia Woolf (1936-1941)*, *vol.* 6, Nigel Nicolson et Joanne Trautman (éd.), Londres, The Hogarth Press, 1980.

Woolf Virginia, *The Diary of Virginia Woolf (1936-1941)*, vol. 5, Anne Olivier Bell et Andrew McNeillie (éd.), New York, Harcourt Brace, 1985.

Wordsworth William, « A slumber did my spirit seal » [1799, pub. 1800], *Romantic Poetry*, Paul Driver (éd.), Londres, Penguin, 1995, p. 39.

Yoshino Ayako, « *Between the Acts* and Louis Napoleon Parker—the Creator of the Modern English Pageant », *Critical Survey*, vol. 15, n°2, 2003, p. 49-60.

NOTES

1 Ayako Yoshino, « *Between the Acts* and Louis Napoleon Parker—the Creator of the Modern English Pageant », *Critical Survey*, vol. 15, n°2, 2003, p. 52.

2 Shilarna Stokes, « Authoring the Environment: Landscapes, Crowds and Communality in Louis Napoleon Parker's Edwardian Pageants », *Theatre Notebook*, vol. 72, n°3, 2018, p. 143.

3 Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgeois, 1986, p. 113.

4 Jean-Luc Nancy, « Paysage avec dépaysement », *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003, p. 102.

5 Voir *The Book of the York Pageant, 1909: A Dramatic Representation of the City's History in Seven Episodes, from B.C. 800-A.D. 1644*, York,

Johnson, 1909.

6 Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, *op. cit.*, p. 115.

7 *Ibid.*, p. 128.

8 *Ibid.*, p. 122.

9 *Ibid.*, p. 124.

10 *Ibid.*, p. 124.

11 *Ibid.*, p. 131.

12 *Ibid.*, p. 135-136.

13 *Ibid.*, p. 161.

14 Voir Chantal Delourme, « *Between the Acts* : lire le temps, écrire la communauté », *Études britanniques contemporaines*, numéro hors-série « Woolf lectrice/Woolf critique », automne 2007, p. 125-146.

15 Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, *op. cit.*, p. 114-115.

16 Virginia Woolf, *The Diary of Virginia Woolf (1936-1941)*, vol. 5, Anne Olivier Bell et Andrew McNeillie (éd.), New York, Harcourt Brace, 1985, p. 292.

17 « Thoughts on Peace in an Air Raid » [1940], *The Essays of Virginia Woolf (1933-1941)*, vol. 6, Stuart N. Clarke (éd.), Londres, The Hogarth Press, 2011, p. 242-245.

18 Le 2 décembre 1939, Woolf écrit à sa nièce Judith Stephen : « I'm more and more convinced that it is our duty to catch Hitler in his home haunts and prod him if even with only the end of an old inky pen » (*The Letters of Virginia Woolf (1936-1941)*, vol. 6, Nigel Nicolson et Joanne Trautman (éd.), Londres, The Hogarth Press, 1980, p. 372).

19 Virginia Woolf, *Between the Acts* [1941], Stella McNichol (éd.), Gillian Beer (intro.), Londres, Penguin, 1992, p. 13.

20 *Ibid.*, p. 19.

21 Dans le *pageant* donné à Abinger Hammer, un petit village du Surrey, en juillet 1934, et dans « England's Pleasant Land », donné à Milton Court en juillet 1938, E.M. Forster remet lui aussi en cause le cadastrage progressif du territoire et l'exploitation économique qui en découle.

22 Virginia Woolf, *Between the Acts*, *op. cit.*, p. 30.

23 *Ibid.*, p. 21.

24 *Ibid.*, p. 5.

25 *Ibid.*, p. 34.

26 Michel Collot, *La Pensée-paysage*, Arles, Actes Sud/ENSP, 2011, p. 63.

27 Alexandra Harris, *Romantic Moderns: English Writers, Artists and the Imagination from Virginia Woolf to John Piper*, Londres, Thames & Hudson, 2010, p. 25. Dans *Between the Acts*, le paysage est décrit à plusieurs reprises sous la forme d'aplats colorés : « the very flat, field-parcelled land had changed only in this—the tractor had to some extent superseded the plough » (p. 34) ; « The view laid bare by the sun was flattened, silenced, stilled. » (p. 41) ; « The flat fields glared green yellow, blue yellow, red yellow, then blue again. » (p. 42).

28 *Ibid.*, p. 26.

29 Jean-Luc Nancy, « Paysage avec dépaysement », *op. cit.*, *p.* 102-103.

30 Voir sur ce sujet Jackson Ayres, « The Planes Made One Think: Virginia Woolf's *Between the Acts* and Invasion Literature », *Modern Fiction Studies*, vol. 63, n°4, 2017, p. 628-650.

31 Virginia Woolf, *The Diary of Virginia Woolf (1936-1941)*, *op. cit.*, p. 151.

32 Plus tard, le 22 octobre 1939, Woolf compare les rues de Londres, pendant le couvre-feu, à une forêt primitive où rôdent des animaux nocturnes : « You never escape the war in London. […] At night its so verdurous & gloomy that one expects a badger or a fox to prowl along the pavement. A reversion to the middle ages with all the space & the silence of the country set in this forest of black houses. » (*Ibid.*, p. 242).

33 Virginia Woolf, *Between the Acts*, *op. cit.*, p. 108.

34 William Wordsworth, « A slumber did my spirit seal » [1799, pub. 1800], *Romantic Poetry*, Paul Driver (éd.), Londres, Penguin, 1995, p. 39.

35 Virginia Woolf, *Between the Acts*, *op. cit.*, p. 8.

36 *Ibid.*, p. 129.

37 *Ibid.*, p. 9-10.

38 *Ibid.*, p. 33.

39 *Ibid.*, p. 9.

40 *Ibid.*, p. 15-16.

41 *Ibid.*, p. 17.

42 « À la question de l'origine étymologique, il est répondu par le mythe qui est lui figure de l'origine et par celui d'Antée qui est lui-même loi du retour à l'origine terre d'où il puise sa force. L'origine s'abolit dans ces renvois spéculaires […]. » (Chantal Delourme, « *Between the Acts* : lire le temps, écrire la communauté », *op. cit.*, p. 133).

43 Virginia Woolf, *Between the Acts*, *op. cit.*, p. 71.

44 Virginia Woolf, « Craftsmanship » [1937], *The Death of the Moth and Other Essays*, Londres, The Hogarth Press, 1942, p. 129-130.

45 Virginia Woolf, *Between the Acts*, *op. cit.*, p. 41-42.

46 Jean-Luc Nancy, « Paysage avec dépaysement », *op. cit.*, p. 116.

47 *Ibid.*, p. 118.

48 *Ibid.*, p. 117.

49 Georges Didi-Huberman, *Peuples exposés, Peuples figurants*, *L'Œil de l'Histoire* 4, Paris, Les Éditions de Minuit, 2012, p. 98.

50 Virginia Woolf, *Between the Acts*, *op. cit.*, p. 36.

51 *Ibid.*, p. 49.

52 Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, *op. cit.*, p. 125.

53 Jean-Luc Nancy, « Paysage avec dépaysement », *op. cit.*, p. 102.

54 *Ibid.*, p. 102.

55 Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, *op. cit.*, p. 155.

56 *Ibid.*, p. 156.

57 Christine Froula, « The Play in the Sky of the Mind: *Between the Acts* of Civilization's Masterplot », *Virginia Woolf and the Bloomsbury Avant-Garde: War, Civilization, Modernity*, Columbia, Columbia University Press, 2005, p. 312.

58 Melba Cuddy-Keane, « The Politics of Comic Modes in Virginia Woolf's *Between the Acts* », *PMLA*, vol. 105, n°2, 1990, p. 274.

59 Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, *op. cit.*, p. 162.

60 Virginia Woolf, *Between the Acts*, *op. cit.*, p. 59.

61 *Ibid.*, p. 53.

62 *Ibid.*, p. 58.

63 *Ibid.*, p. 64.

64 *Ibid.*, p. 71.

65 *Ibid.*, p. 73.

66 *Ibid.*, p. 112.

67 *Ibid.*, p. 124.

68 *Ibid.*, p. 125.

69 *Ibid.*, p. 125.

70 Jean-Luc Nancy, « Paysage avec dépaysement », *op. cit.*, p. 118.

71 Virginia Woolf, *Between the Acts*, *op. cit.*, p. 126.

RÉSUMÉ

Français
Alors que la menace d'une invasion allemande fait planer sur l'Angleterre le spectre d'un dépaysement radical, Virginia Woolf choisit d'ancrer son dernier roman, *Between the Acts* (1941), dans la fausse familiarité du « pays », au sens local du terme, dans un petit « coin de terre », où par une après-midi de juin 1939 la communauté assemblée assiste comme chaque année au *pageant* qui rejoue l'Histoire nationale. Ce lieu rendu délibérément abstrait, impossible à situer, réduit à quelques aplats colorés sans lignes de fuite et maintenu dans le suspens d'une éradication imminente, est rendu étranger à lui-même par la violence prête à sourdre en lui et la menace constante d'une régression à son état le plus primitif. Erigé en scène de théâtre pour les besoins du spectacle, le paysage anglais, devenu littéralement « représentation du pays », n'ouvre plus que sur son propre redoublement spéculaire et contraint les spectateurs assemblés face au récit constamment interrompu de la geste nationale à devenir « les contemplateurs de leur infini dépaysement » (J-L. Nancy). Précisément parce qu'elle suspend sa lisibilité immédiate, cette épreuve de l'étranger que Woolf fait subir au pays et, à travers lui, à la langue de la communauté, participe de cette alliance fructueuse entre localisme et abstraction qui caractérise la production des artistes anglais des années 1930-40, de ce « paysagisme abstrait » ou « figural » qui « transgresse les oppositions entre figuration et abstraction » (M. Collot) et se fait « l'allié et non plus l'antithèse de l'innovation formelle » (A. Harris). Dans *Between the Acts*, l'écriture retourne ainsi à la langue commune, fragmentée et défamiliarisée par des effets d'écho et de juxtaposition incongrus, comme à une boue primitive infiniment fertile, où se mêlent proverbes, truismes, comptines, poèmes, légendes locales et bribes de textes canoniques, et qui, déposée au fond de l'esprit, devient le terreau d'un renouveau créatif et d'une œuvre à venir.

AUTEUR

Marie Laniel
Université de Picardie – Jules Verne
IDREF : https://www.idref.fr/133010554
ISNI : http://www.isni.org/0000000359631598

Dépaysement et repaysement dans l'œuvre d'Ilse Aichinger

Ingeborg Rabenstein-Michel

DOI : 10.35562/textures.254

Droits d'auteur
CC BY 4.0

PLAN

Dépaysement
Dépaysement/repaysement
Repaysement/redépaysement

TEXTE

1 Le terme de dépaysement évoque souvent l'idée, à la connotation plutôt positive, d'un changement de lieu, d'un déplacement géographique. Or il est des dépaysements qui sont imposés, subtilement ou brutalement, *in loco*, et subis de manière douloureuse : Ilse Aichinger, née en 1921 à Vienne d'un père catholique et d'une mère juive, en a fait l'expérience dans son pays natal, l'Autriche, quand son paysage jusque-là familier – personnes, lieux, langue maternelle – a brusquement perdu sa rassurante fiabilité au printemps 1938.

2 Après l'Anschluss, la jeune fille de dix-sept ans tombant dorénavant en tant que demi-juive sous les lois raciales du régime national-socialiste voit du jour au lendemain sa *Heimat* [1] devenir un pays étranger, une sorte de *Un-Heimat* où elle est menacée dans son existence même. L'adolescente auparavant prometteuse devient une indésirable, interdite d'études et soumise au travail obligatoire tout en servant de fragile rempart à sa mère [2]. Elle subira ainsi pendant sept ans un dépaysement d'une radicalité terrifiante dans l'indifférence générale de son entourage « aryen », sa famille paternelle comprise. Et elle devra aussi assister à la déportation de

plusieurs membres de sa famille maternelle dont sa grand-mère [3], qui seront assassinés en 1942 au camp de Maly-Trostinez près de Minsk [4].

3 C'est donc là un dépaysement d'une violence extrême dont le souvenir sous-tendra une œuvre littéraire et poétique qu'Aichinger commencera à bâtir dès la fin de la guerre. Entre 1945 et 1948, la jeune femme, qui avait entre-temps abandonné des études de médecine, publie successivement trois textes remarquables et remarqués : le 1er septembre 1945 paraît dans le *Wiener Kurier* le récit « Das vierte Tor » (« La quatrième porte [5] ») dans lequel figure, quelques mois seulement après la chute du Troisième Reich, et pour la première fois dans un texte littéraire de langue allemande, le terme de camp de concentration, rappelant ainsi une vérité que le pays préfère ignorer. En 1946, un court manifeste intitulé *Aufruf zum Mißtrauen* (*Appel à la défiance* [6]) rappelle que le futur ne saurait se construire sur l'oubli du (très récent) passé, même au regard de la nécessité d'une reconstruction démocratique du pays, et en 1948, son unique roman, *Die größere Hoffnung* (*Un plus grand espoir* [7]), publié chez Bermann-Fischer à Amsterdam, sera considéré comme fondateur de la nouvelle littérature autrichienne.

4 Aichinger met ainsi triplement en garde contre l'oubli et la tentation de renouer « sans transition » avec un passé (« an das Vergangene anknüpfen ») vaguement situé dans un empire austro-hongrois idéalisé. Elle exige un vrai recommencement, en politique comme en littérature. Au lieu d'un retour à un familier rassurant, elle appelle au dépaysement (« das Vertraute fremd machen », littéralement « rendre étranger le familier »), à une défamiliarisation [8] donc qui sera le leitmotiv d'une œuvre qui traverse les décennies jusqu'à la mort de l'auteure en 2016. Dès son premier roman qui mêle de manière si déroutante éléments historiques, autobiographiques, oniriques ou encore fantastiques, Aichinger a ainsi recours à un principe littéraire fort différent de la fictionnalisation classique qu'elle juge dépassée et surtout inappropriée après 1945. Elle estime aussi ses lecteurs capables d'accepter le dépaysement qu'elle leur propose, voire impose. C'est sans doute de là que provient sa réputation d'être une auteure « difficile ».

5 Mais en même temps se fait remarquer dans nombre de textes et essais un désir de repaysement, terme [9] que j'utilise ici pour désigner

la tentative de l'auteure de se réapproprier la *Heimat* perdue, et qui entre en tension avec le processus de dépaysement. Une difficile équation qui touche les personnes, les lieux et la langue maternelle, et qui se complexifie au fil de l'œuvre.

Dépaysement

6 En ce qui concerne les personnes/les personnages, la ligne est assez claire. Certaines figures comme celle de la grand-mère apparaissent de manière récurrente et positive dans l'œuvre, en tant que personnes (textes à caractère autobiographique) comme en tant que personnages (fictions). D'autres, et avant tout le (personnage du) père [10], sont écartées de toute idée de repaysement au sens d'une évocation apaisée, voire d'une réconciliation. Pour ce personnage en particulier, on peut suivre la dépersonnalisation littérale par étapes à travers quatre textes (un roman, deux récits, un poème) publiés entre 1948 et 1962. Dans les deux premiers (un récit, « Spiegelgeschichte » (« Histoire dans un miroir »), rédigé à partir de 1948 [11], et le roman *Die größere Hoffnung*, paru cette même année), le personnage est soumis à un effet de polarisation : « Spiegelgeschichte », récit d'un avortement raconté à l'envers (de la mort de la jeune femme à sa naissance) finit sur un père qui se penche sur sa fille nouvelle née [12]. Une image qui se présente comme le souvenir fantasmé d'un père, d'un désir de tendresse, et qui est à l'opposé de celle donnée dans *Die größere Hoffnung*. Ici, le père apparaît sous les traits d'un officier nazi menaçant des enfants juifs – ces fameux enfants qui ont, selon la célèbre formule d'Aichinger, « les mauvais grands-parents [13] » – qui avaient bravé l'interdit de s'asseoir sur un banc dans un parc de Vienne avant de reconnaître dans le groupe, non sans un sentiment de profond malaise, sa propre fille, demi-juive à l'instar d'Aichinger. En s'accrochant en pleurant au cou de son père, Ellen, double de l'auteure, semble alors vouloir faire revivre pendant quelques secondes le lien du sang qui les unit malgré tout, mais l'instant est vite passé : le père/officier retrouve sa contenance et sa conscience idéologique, et le geste de sa fille, sans doute sous-tendu par une réelle douleur, se révèle *in fine* stratégique : il a laissé à ses amis le temps de fuir.

7 Dans les deux cas, le personnage garde une dimension « réaliste » entre proximité (le bonheur d'un père lors de la naissance de son enfant) et éloignement (le rejet de sa fille demi-juive par l'officier nazi). Il en est encore de même en 1959, dans un court poème cette fois explicitement intitulé *Mein Vater*[14] (*Mon père*). La situation décrite dans *Die größere Hoffnung* est ici inversée : le père (« il ») est assis sur le banc public d'un parc de Vienne, et c'est sa fille (« je ») qui passe son chemin après un bref échange. En cinq lignes, l'absolue impossibilité d'un retour au familier est ici signifiée. Le père est devenu un étranger définitivement sorti du champ familial, un « repaysement » n'est pas imaginable. Le dernier texte publié en 1962 le confirme : dans *Mein Vater aus Stroh*[15] (littéralement *Mon père de paille*), Aichinger lui refuse même d'avoir jamais existé. Le titre, construit par analogie avec le terme allemand « der Strohmann » (l'homme de paille), annonce l'ultime interprétation/avatar du personnage qui ne relève plus d'une quelconque réalité, mais se trouve déconstruit dans une mise en scène quasi surréaliste. Ce père de paille n'est plus qu'un substitut, un imposteur, un lamentable ersatz, une irréelle poupée de paille (« Strohpuppe »). Relevant de la farce littéraire, la défamiliarisation du personnage est renforcée par une écriture défamiliarisante seule capable dorénavant de rendre compte du sentiment de perte, de dépaysement psychologique et d'arrachement à soi-même.

Dépaysement/repaysement

8 La tension entre dépaysement et repaysement s'applique en revanche aux lieux. Dans l'un des textes les plus emblématiques d'Aichinger, « Wo ich wohne[16] », la narration progresse entre réalité et étrangeté, fidélité autobiographique et mise en abyme. Dans ce récit en deux parties et à la première personne, un « je » non identifié, que l'on peut supposer être la voix de l'auteure, constate un soir, en rentrant, que son appartement initialement situé au quatrième étage se trouve soudainement au troisième. Les voisins de palier n'ont pourtant pas changé… Dans l'appartement même, tout est à sa place, et on entend même la respiration familière de l'étudiant à qui ce « je » sous-loue une chambre. Le lendemain, force est de constater que l'incident est passé inaperçu. Personne ne s'étonne ou pose de questions. « Je » préfère se taire.

9 La deuxième partie commence par la phrase « Ich wohne jetzt im Keller » (« Maintenant, j'habite dans la cave », p. 95). Toujours aucune réaction des autres habitants de l'immeuble. Personne ne semble vouloir remarquer et encore moins comprendre ce changement, cette descente qui a fini par ressembler à une relégation, une exclusion. Car cette cave est dorénavant un espace sans vue qui a tout d'une cachette. Les étapes intermédiaires ne sont pas décrites, mais on comprend qu'elles ont eu lieu. On comprend aussi que l'histoire ne s'arrêtera pas là. À la fin de cette deuxième partie, le « je » se demande s'il faut se plaindre enfin, mais renonce : il aurait fallu sans doute le faire tout de suite, dès le premier incident. La dernière phrase du récit conclut comme suit : « Jetzt ist es zu spät » (« Maintenant, il est trop tard », p. 98).

10 Le thème central – l'irruption soudaine de l'étrange, voire d'une étrangeté incompréhensible et par conséquent inquiétante dans le quotidien – génère ici un effet déstabilisant que renforce une écriture intentionnellement sobre qui prétend ne relater que des faits. Une déstabilisation qui se communique immanquablement au lecteur désorienté qui a du mal à inscrire le récit dans un genre littéraire précis.

11 De nombreuses interprétations du récit ont établi un parallèle avec la solitude de l'individu dans la société moderne. Mais il est impossible de ne pas constater les renvois du texte à l'Histoire, à l'histoire personnelle d'Aichinger, à commencer par la transformation d'un individu (en allemand « jemand ») en une non-personne (« niemand ») dans le cadre d'un processus de dépaysement *in loco*. Le « je » du récit devenu invisible finit par comprendre que personne ne s'intéresse et ne s'intéressera à son sort. L'appartement comme la *Heimat*, des lieux en général connotés comme rassurants, sont devenus des territoires dangereux, une « Unheimliche Heimat[17] » pour reprendre le titre du livre de W. G. Sebald paru en 1991. Sans cette fois-ci les nommer, Aichinger parle ainsi de la dépossession et de la persécution des Juifs privés de leurs biens, de leur identité, de leur citoyenneté, de leur *Heimat*. Considérés comme des corps étrangers et indésirables dans un pays qu'ils ont cru le leur, condamnés à se cacher en attendant un destin qu'ils ont raison de redouter, ils observent avec inquiétude l'incapacité, voire le manque de volonté à réagir ou à agir d'eux-mêmes comme de leur entourage.

12 Cette adéquation entre le sujet et la forme relie Aichinger à Kafka, comme n'a pas manqué de le souligner Monique Boussart [18] qui constate :

> Keine pathetischen Klagen, keine Schreie, wenig Adjektive und Adverbien, ein emotionsloser Diskurs [...]. Hinzu kommt eine Präzision in der Schreibweise, die Affinitäten zu Kafka aufweist : Der Abnormität der Situation steht die größte Exaktheit in der Schilderung der Einzelheiten gegenüber [19].

13 Le repaysement est-il cette fois-ci possible ? Une série de textes parus dès la deuxième moitié des années cinquante et réunis dans le petit volume *Kurzschlüsse. Wien* [20] (*Court-cuits. Vienne*) semble le montrer. Le sommaire fait penser à une promenade apaisée dans un espace dont l'auteure avait été exclue pendant sept ans, à un désir de se réapproprier, de se réinscrire dans sa ville natale. Aichinger y évoque les lieux qu'elle avait eu l'habitude de fréquenter et des souvenirs de cafés, d'enfants, de chaisières dans les parcs, de gâteaux d'anniversaire au chocolat, de la foule des promeneurs dans les rues, du mendiant du Graben avec son chapeau plein de trous, des pigeons et des douces collines de la Forêt Viennoise. Mais comme souvent chez Aichinger – nous l'avons vu dans « Wo ich Wohne » – un sous-texte implicite et parfaitement « lisible » pour ceux qui connaissent quelque peu sa biographie renvoie à des souvenirs bien différents : l'herbe qui pousse entre ses pavés de la Rue des Juifs (Judengasse, p. 11), le vent qui y siffle et qui gonfle aussi les désormais inutiles rideaux du temple dans Philippshof (p. 13) rappellent ainsi la quasi-totale disparition de la population juive de Vienne. La Börsegasse (rue de la Bourse) évoque ces chemins qui menaient à des exils en général sans retour (p. 17). Du Rennweg/Landstrasse (p. 21) partaient les trains pour les camps de la Pologne – l'un de ces convois avait sans doute emporté sa grand-mère. Et la Leopoldstadt (p. 29) abritait, jusqu'au XVII[e] siècle, le ghetto juif de Vienne [21]. Mentionnons aussi la Rossauerkaserne (p. 35) où se déroulaient les interrogatoires et tortures pratiqués par les nazis. Les Aichinger avaient été logés à proximité dans une chambre à partir de 1938.

14 La tension entre dépaysement et repaysement marquant ces récits se révèle à tout lecteur capable de déchiffrer le sous-texte. On la retrouve dans *Film und Verhängnis. Blitzlichter auf ein Leben* [22] (*Film*

et malheur. Brefs aspects d'une vie) où Aichinger lie de manière inattendue cinéma et éléments autobiographiques, et *Journal des Verschwindens* [23] (*Journal de la disparition*) qui réunit un choix de rubriques de presse parues au début des années 2000 [24]. Aichinger y avait toutefois pris la précaution de rappeler, entre autres dans l'avant-propos de *Film und Verhängnis* [25], que le repaysement, soumis au caractère fragmentaire et souvent insaisissable du souvenir, ne pouvait jamais se faire que de manière limitée et forcément arbitraire.

15 En 2014 enfin, et avec l'approbation d'Ilse Aichinger et de sa sœur Helga Michie, paraît le film de Christine Nagel *Wo ich wohne. Ein Film für Ilse Aichinger* [26]. Celui-ci est construit comme un hommage poétique alternant des images en noir et blanc tournées en Autriche et en Angleterre, enrichi de citations, interviews, commentaires de l'auteure, extraits d'une correspondance entre les sœurs jumelles etc. Visuellement et textuellement, Nagel se libère ainsi – et libère en même temps Aichinger - du simple documentaire chronologique, suivant ainsi la propre démarche littéraire et poétique de l'auteure.

16 Dans une interview accordée à Samuel Moser [27], Aichinger avait indiqué la localisation de l'appartement qu'elle avait habité dans les années où avait été rédigé son récit. Des plans extérieurs et intérieurs de l'immeuble apparaissent ainsi dans le film de Nagel, sur fond de citations du texte du récit. À plusieurs reprises, une jeune femme brune qui n'est pas sans ressemblance avec l'auteure telle que nous la voyons dans l'un des premiers plans du film [28] en sort, entre, monte les étages etc. Et nous la voyons aussi dans l'appartement – mais est-ce vraiment le même ? –, avec un jeune garçon qui fait penser à son fils Clemens.

17 Nagel affirme avoir voulu non pas illustrer, mais rendre vivantes les histoires d'Aichinger [29], et démontrer une volonté de repaysement dépassant cette fois-ci l'évocation de l'expérience personnelle de l'auteure qui souligne d'ailleurs dans une de ses apparitions dans le film la fondamentale nécessité de l'être humain de « vivre dans la vie ».

Repaysement/redépaysement

18 L'ensemble de l'œuvre d'Ilse Aichinger peut être considérée sous l'angle de la reconquête de sa langue maternelle après sa perversion par les nazis, et ce dans une Autriche peu encline à réfléchir à une telle question après 1945 ; on se contentait alors d'éviter les termes les plus « gênants » de la terminologie nazie. Celle-ci avait pourtant contaminé l'ensemble de la population – y compris les opposants au régime – comme l'avait démontré le philologue Victor Klemperer des 1947 dans son livre *LTI. La langue du IIIe Reich* [30]. Ce professeur d'université juif, marié à une femme « aryenne » qui l'avait protégé tout au long des années noires, avait noté dès la prise de pouvoir par Hitler les particularités de cette nouvelle langue du national-socialisme : omniprésente, ne reculant devant aucune distorsion, au fond pauvre et essentiellement propagandiste, la force de pénétration du nouvel idiome dans la population allemande s'était affirmée jour après jour. Considérant la *LTI* comme le résultat d'un viol de la langue allemande, Klemperer s'était tôt demandé si et comment on allait pouvoir se débarrasser d'un tel fléau [31].

19 Aichinger aura été l'une des premières à (se) poser cette question et à la faire sienne dans ses œuvres et dans plusieurs textes non-littéraires. Ainsi en 1951, dans « Das Erzählen in dieser Zeit [32] », elle écrit : « Gerade mit dem Begriff des Erzählens verbinden viele immer wieder die Vorstellung des Behagens, des sanften Feuers, das ihre Hände wärmt [33]. » Un constat qu'elle étaye par la métaphore du fleuve qui ne peut plus, après 1945, couler paisiblement entre les rives assurées d'un langage familier. Dorénavant les flots de ce fleuve sont devenus agités, ses eaux troubles, son lit instable. Une nouvelle forme et un nouveau langage doivent désormais découler de l'inévitable confrontation avec l'expérience de la fin que représentait le nazisme.

20 Ce principe est appliqué dès 1948 dans *Die größere Hoffnung* qu'elle organise en dix chapitres relevant du chemin de croix [34].

21 Au moment de la parution de la première traduction du roman en 1956 (voir note 7), Marcel Brion salue dans *Le Monde* un livre qu'il considère, tout comme la critique allemande l'avait fait auparavant, comme l'une des œuvres les plus fortes et les plus originales qui aient

été publiées au cours des années de l'après-guerre. Il y souligne ce mélange inquiétant de rêve et de réalité qui

> prend tant de force et d'éclat lorsqu'il est traduit dans ce langage visionnaire, dans ce « lyrisme déchiré » seul capable de replacer sur le plan de l'expérience vécue et du cauchemar, étroitement entrelacés, les images de douleur et de mort qui se succèdent dans ce livre avec une hâte hallucinante [35].

22 Un langage visionnaire, un « lyrisme déchiré » : ces termes forts renvoient au choix d'une écriture qui repose sur des principes auxquels Aichinger restera fidèle tout au long de son œuvre : se débarrasser du superflu (ses textes sont de plus en plus courts, fragmentés, denses), chercher le réalisme ailleurs que dans la réalité, mesurer et tenir compte de l'insuffisance du langage en tant que moyen de communication et d'expression, se méfier des mots, de tous les mots : de ceux, mauvais, bien entendu, hérités du nazisme, mais aussi de ceux qui, après 1945, se prétendaient « meilleurs [36] ». Dès le début de sa longue vie d'écrivaine elle aura ainsi fait le choix d'une langue – une sorte de langue étrangère comme elle l'exprime dans « Meine Sprache und ich [37] » – qui l'avait souvent rendue, selon elle, « suspecte ». Mais, selon Aichinger, la mission des auteurs et poètes consiste justement dans cette interrogation des mots, tous susceptibles de mentir. Elle formule ainsi une critique du langage qui compte parmi les plus radicales de la littérature allemande d'après-guerre.

23 Dans un roman de 1951, son compatriote Heimito von Doderer aura écrit : « Man müsste alle Wörter zerschlagen oder aufbrechen. Sie sind unter dem Druck der Jahrhunderte hart geworden, uns glatt und rund wie Kiesel. […] dort zeigt sein kristallinischer Bruch Rauheiten, an denen unser Denken haften kann [38]. » Penser-repenser les mots, les repayser après le dépaysement idéologique, tout en les re-dépaysant dans la littérature pour empêcher de couler le fleuve trop tranquille de la narration. Ce double voire triple mouvement caractérise des textes qu'Aichinger mène souvent à leurs limites.

24 En 1988, Aichinger s'était réinstallée à Vienne, sa ville natale, et y avait retrouvé certaines de ses habitudes dans des cafés, des cinémas. Elle y avait surtout renoué avec l'écriture après une longue période de

silence – près de quatorze ans –, une sorte de repaysement par et dans la littérature [39].

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

Aichinger Ilse, *Die größere Hoffnung*, [1948], Frankfurt/Main, Fischer, 1974.

Aichinger Ilse, *Le Grand Espoir* [1948], Marie-Laure Rouveyre (trad.), Paris, Gallimard, 1956.

Aichinger Ilse, *Un plus grand espoir* [1948], Uta Müller et Denis Jeanjean (trad.), Paris, Verdier, 2007.

Aichinger Ilse, « Aus der Sicht der Entfremdung », dans *Frankfurter Hefte*, n° 9, 1954, p. 46-50.

Aichinger Ilse, *Meine Sprache und ich*, Frankfurt/Main, Fischer, 1978.

Aichinger Ilse, *Kurzschlüsse. Wien*, Wien, Edition Korrespondenzen – Franz Hammerbacher, 2001.

Aichinger Ilse, *Film und Verhängnis, Blitzlichter auf ein Leben*, Frankfurt/Main, Fischer, 2001.

Reichensperger Richard (dir.), *Ilse Aichinger. Werke*, vol. 1-8, Frankfurt/Main, Fischer, 1991.

Littérature secondaire

Boussart Monique, « Ilse Aichinger : Wo ich wohne », 2000. En ligne sur <http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de>.

Brion Marcel, « *Le Grand Espoir*, d'Ilse Aichinger », dans *Le Monde*, 1/3/1956. En ligne sur <https://www.lemonde.fr/archives/article/1956/03/01/le-grand-espoir-d-ilse-aichinger_2238475_1819218.html>.

Doderer Heimito von, *Die Strudlhofstiege*, [1951] München, DTV, 1966.

Eich Günter, « Wo ich wohne », dans *Botschaften des Regens*, Suhrkamp, 1955.

Klemperer Victor, *LTI, Notizbuch eines Philologen*, Leipzig, Reclam Universal-Bibliothek, 1947.

Klemperer Victor, *LTI, la langue du IIIe Reich. Carnets d'un philologue*, Elisabeth Guillot (trad.), Paris, Albin Michel, 1996.

Lequin Lucie, « Elles disent leur dépaysement et bâtissent leur repaysement », dans Tardy Évelyne, Descarries Francine, Archambault Lorraine, Kurtzman Lyne et Piché Lucie (dir.), *Les Bâtisseuses de la Cité*, Université de Québec, Association canadienne-française pour l'avancement des sciences, Montréal, 1993, p. 307-318.

Moser Samuel, *Ilse Aichinger, Materialien zu Leben und Werk*, Frankfurt/Main, Fischer, 1990.

Nagel Christine, *Wo ich wohne. Ein Film für Ilse Aichinger*. En ligne sur <https://core.ac.uk/download/pdf/14510976.pdf>.

Nagel Christine, *Wo ich wohne. Ein Film für Ilse Aichinger*. Présentation au Goethe-Institut du Japon le 3/7/2015. En ligne sur <https://www.youtube.com/watch?v=p3p-Tuk_VqA>.

Sebald W. G., *Unheimliche Heimat*, Frankfurt/Main, Fischer, 1995.

Vandevelde-Rougale Agnès, « Victor Klemperer, LTI, la langue du IIIe Reich. Carnets d'un philologue », dans *¿ Interrogations ?* n° 13 (Le retour aux enquêtes), décembre 2011. En ligne sur <https://www.revue-interrogations.org/Victor-Klemperer-LTI-la-langue-du>.

Wagenbach Klaus, Stephan Winfried, Krüger Michael (dir.), *Vaterland, Muttersprache. Deutsche Schriftsteller und ihr Staat von 1945 bis heute*, Berlin, Verlag Klaus Wagenbach, 1979.

NOTES

1 Pays natal, patrie. Ces traductions ne rendent toutefois qu'insuffisamment la charge émotionnelle du terme. La *Un-Heimat* est, par opposition, une non-patrie.

2 Les lois raciales stipulaient que jusqu'à leur majorité, les enfants d'un mariage mixte pouvaient éviter la déportation au parent juif.

3 Le personnage de la grand-mère paraîtra de manière récurrente dans ses récits et poèmes.

4 Après 1945, d'autres pertes émailleront sa vie, dont celle de son mari Günter Eich en 1972, de sa mère en 1982 et celle, prématurée, de son fils Clemens en 1998. On peut y ajouter la séparation d'avec sa sœur jumelle Helga, qui avait pu quitter le pays après l'Anschluss avec l'un des derniers transports d'enfants. Restée en Angleterre, elle s'y était mariée et y décèdera en 2018, deux ans après sa sœur.

5 Dans Richard Reichensperger (éd.), *Ilse Aichinger. Werke*, vol. 1-8, ici vol. 1 (*Die größere Hoffnung*), Frankfurt/Main, Fischer, 1991, p. 271-275.

6 Dans Klaus Wagenbach, Winfried Stephan, Michael Krüger (éd.), *Vaterland, Muttersprache. Deutsche Schriftsteller und ihr Staat von 1945 bis heute*, Berlin, Verlag Klaus Wagenbach, 1979, p. 40-41.

7 Ilse Aichinger, *Die größere Hoffnung*, [1948], Frankfurt/Main, Fischer, 1974. Traduction de Uta Müller et Denis Jeanjean, Verdier, 2007. Une première traduction par Marielore Rouveyre était parue en 1956 chez Gallimard, sous le titre *Le Grand Espoir*.

8 Aichinger, née en 1921 et coupée du monde entre 1938 et 1945, n'avait sans doute pas connaissance du terme forgé par le formalisme russe, parfois traduit aussi par « étrangisation » ou encore « singularisation ». En 1954, dans un texte consacré à Ernst Schnabel, Aichinger utilisera le terme « Entfremdung » (« Aus der Sicht der Entfremdung », dans *Frankfurter Hefte* n° 9, p. 46-50).

9 Terme utilisé dans l'article de Lucie Lequin, « Elles disent leur dépaysement et bâtissent leur repaysement » que j'utilise toutefois ici dans un sens différent. Dans Évelyne Tardy, Francine Descarries, Lorraine Archambault, Lyne Kurtzman et Lucie Piché (dir.), *Les Bâtisseuses de la Cité*, Université de Québec, Association canadienne-française pour l'avancement des sciences, Montréal, 1993, p. 307-318.

10 Les parents Aichinger s'étaient séparés quand Ilse et sa sœur avaient cinq ans. Elles comprendront plus tard que ce n'était pas seulement un éloignement affectif qui en avait été la cause. En 1926, leur père, instituteur catholique et de convictions de droite, avait commencé à sympathiser avec la doctrine national-socialiste montante.

11 Dans Reichensperger, *op. cit.* vol. 2 (*Der Gefesselte. Erzählungen* Band 1), p. 63-74. Pour « Spiegelgeschichte », Aichinger recevra en 1952 le prix du Groupe 47.

12 « Dein Vater beugte sich über dich », dans Reichensperger, *op. cit*, vol. 1, p. 74.

13 « Die falschen Großeltern », dans *Die größere Hoffnung*, ces enfants se livrent à des calculs poignants : un grand-parent juif, deux grands-parents juifs et ainsi de suite jusqu'à quatre, évaluant ainsi leurs chances de survie.

14 Dans Reichensperger, *op. cit.*, vol. 8 (Verschenkter Rat), p. 25.

15 Dans Reichensperger, *op. cit.*, vol. 3 (Eliza Eliza), p. 13-18.

16 Le titre signifie, littéralement, « Là où j'habite ».
Dans Richard Reichensperger, *op. cit.*, vol. 2, p. 93-98. « Wo ich wohne » est

aussi le titre d'un poème surréaliste de Günter Eich (mari d'Aichinger), dans *Botschaften des Regens*, Suhrkamp, 1955, p. 26.

17 Titre librement traduit par « L'inquiétante étrangeté de la Heimat ».

18 Voir son article « Ilse Aichinger : Wo ich wohne », 2000. En ligne sur http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de.

19 « Pas de pathos, pas de lamentations, pas de cri, peu d'adjectifs et d'adverbes, un discours apparemment sans émotion(s). S'y ajoute une écriture précise qui fait penser à Kafka : d'un côté l'énormité/abnormité de la situation, de l'autre l'extrême exactitude dans la description des détails. » Traduction IRM.

20 Wien, Edition Korrespondenzen – Franz Hammerbacher, 2001.

21 Jusqu'au XVIIe siècle, cet arrondissement avait porté le nom « Unteres Werd ». Plus tard, la Leopoldstadt avait gardé une forte concentration d'habitants juifs ce qui lui avait valu le surnom de « Mazzes-Insel » (l'Île aux pains azymes).

22 Frankfurt/Main, Fischer-Verlag, 2001.

23 Frankfurt/Main, Fischer-Verlag, 2001.

24 Parues dans deux quotidiens autrichiens parmi les plus sérieux, le *Standard* et *Die Presse*.

25 *Op. cit.*, p. 69. Elle y revient également p. 63.

26 En ligne sur <https://core.ac.uk/download/pdf/14510976.pdf>.

27 *Ilse Aichinger*, *Materialien zu Leben und Werk*, Fischer, Frankfurt/Main, 1990, p. 47.

28 Aichinger dans années soixante et soixante-dix.

29 Voir sa présentation du film au Goethe-Institut du Japon, le 3 juillet 2015. En ligne sur <https://www.youtube.com/watch?v=p3p-Tuk_VqA.>

30 *LTI*, *Notizbuch eines Philologen*, Leipzig, Reclam Universal, 1947. Traduction française par Élisabeth Guillot, *LTI, la langue du IIIe Reich. Carnets d'un philologue*, Paris, Albin Michel, 1996.

31 Voir à ce sujet entre autres l'article d'Agnès Vandevelde-Rougale, « Victor Klemperer, LTI, la langue du IIIe Reich. Carnets d'un philologue », dans la revue *¿ Interrogations ?*, n° 13 (Le retour aux enquêtes), décembre 2011. En ligne sur <https://www.revue-interrogations.org/Victor-Klemperer-LTI-la-langue-du>.

32 On peut traduire ce titre librement par « raconter aujourd'hui, à cette époque ». Dans Reichensperger, *op. cit.*, vol. 2, p. 9-12.

33 « Raconter, cela signifie pour la plupart des gens quelque chose de confortable, de rassurant, un doux feu qui réchauffe les mains ». Traduction IRM.

34 Ilse Aichinger et sa sœur ayant été scolarisées à Vienne, au Sacré Cœur, avaient une bonne connaissance de la religion catholique (celle de leur père).

35 Article en ligne sur <https://www.lemonde.fr/archives/article/1956/03/01/le-grand-espoir-d-ilse-aichinger_2238475_1819218.html>.

36 « Ich gebrauche die besseren Wörter nicht mehr » sont les premiers mots du récit « Schlechte Wörter », dans Reichensperger, *op. cit.*, vol. 4 (*Schlechte Wörter*), p. 11-14.

37 « Ma langue et moi ». Dans *Meine Sprache und ich*, Frankfurt/Main, 1978, p. 219-222.

38 « Il faudrait casser, ouvrir de force tous les mots. Sous la pression des siècles ils sont devenus lisses et durs comme des cailloux. […] ce n'est qu'alors que nos pensées pourront s'accrocher aux aspérités de ces lignes de fracture ». Heimito von Doderer, *Die Strudlhofstiege*, [1951], München, DTV, 1966, p. 195. Traduction IRM.

39 Son pays natal lui a décerné, en 1996, le Grand Prix de l'État autrichien.

AUTEUR

Ingeborg Rabenstein-Michel
Université Claude Bernard Lyon 1
IDREF : https://www.idref.fr/114138036
ISNI : http://www.isni.org/0000000073315979

« Leave thy home, O youth, and seek out alien shores » : dépaysement et nostalgie dans *A Time of Gifts* de Patrick Leigh Fermor

Béatrice Blanchet

DOI : 10.35562/textures.256

Droits d'auteur
CC BY 4.0

PLAN

Le dépaysement, entre domestication de l'altérité et devenir-autre
À l'épreuve de l'étranger, une rupture (encore) inachevée avec le regard impérial ?

TEXTE

1 L'expérience du dépaysement, conçu comme reconnaissance de l'altérité mais également comme domestication de l'étrangéité, est au cœur de *A Time of Gifts*, œuvre de l'écrivain britannique Patrick Leigh Fermor (1915-2011) publiée en 1977. Ayant pour sous-titre « On Foot to Constantinople: From the Hook of Holland to the Middle Danube », *A Time of Gifts* constitue le premier tome d'une trilogie viatique qui se poursuivra en 1986 avec *Between the Woods and the Water*, avant la publication posthume de *The Broken Road* (2013). Retraçant les prémices d'un périple effectué à pied de la Hollande aux territoires de l'antique Constantinople, de décembre 1933 à février 1935, ce récit de voyage se rattache à un genre hybride caractérisé par la porosité des frontières entre observations anthropologiques, mythologies culturelles et construction de soi [1].

2 Au sortir de l'adolescence, Patrick Leigh Fermor part pour un voyage rédempteur, après une scolarité chaotique suivie par les ivresses de la bohème londonienne des *Bright Young People* [2]. Résolu à ressusciter la tradition médiévale du goliard-étudiant et du moine-érudit itinérant [3], Leigh Fermor envisage le dépaysement comme le

but impérieux d'un voyage qui se déploie à travers l'énigme de l'intraduisible :

> To change scenery; abandon London and England and set out across Europe like a tramp—or, as I characteristically phrased it to myself, like a pilgrim or a palmer [...]. I wanted to think, write, stay or move on at my own speed and unencumbered, to gaze at things with a changed eye and listen to new tongues that were untainted by a single familiar word [4].

3 Le voyage de Patrick Leigh Fermor à travers la Mitteleuropa des années 1930 privilégie la découverte d'un environnement bucolique perçu comme la survivance d'un monde pré-industriel disparu. Comme le rappelle Jean-François Staszak, « l'exotisme est une forme de nostalgie ; le voyage dans l'espace, un déplacement dans le temps [5] ». Mêlant la culture des Lumières aux horizons d'un Orient imaginé, l'Europe centrale découverte par Patrick Leigh Fermor est un territoire associé à la liminalité du Danube : elle est cet « other within [6] », qui génère une mise en abyme, questionnant les impensés de l'anglicité et participant au brouillage de l'identité du voyageur-transfuge, entre séparation et retour aux sources. Il convient ainsi de s'interroger sur l'ampleur de la rupture effectuée par Leigh Fermor avec un imaginaire impérial qui appréhende les confins de l'Orient comme lieux d'une altérité irréductible.

4 Comme nous le verrons, le récit de Patrick Leigh Fermor constitue une exception notable au sein d'un genre fréquemment marqué du sceau de l'ethnocentrisme. Recelant de nombreuses épreuves conçues comme rites de passage, ce voyage initiatique favorise l'expérience d'un devenir-autre qui transforme les repères entre le familier et l'étranger, subvertissant les frontières symboliques et géographiques entre *home* et *away*. Publié dans le contexte de la guerre froide, le récit viatique de Patrick Leigh Fermor porte en creux l'écho nostalgique d'une perte et d'un exil. Au prisme de la mémoire – polyphonique et fragmentée – d'une jeunesse enfuie, l'évocation d'une Europe abolie par les tragédies de l'histoire témoigne également de la dimension temporelle du dépaysement, celle d'un impossible retour du passé.

Le dépaysement, entre domestication de l'altérité et devenir-autre

5 Initié par un désir de rupture et de découvertes au-delà des frontières britanniques, A *Time of Gifts* est caractérisé par une poétique de l'espace intimement liée à la traversée voire à la subversion des frontières territoriales et symboliques entre le même et l'autre. Le périple de Patrick Leigh Fermor débute à l'orée de l'hiver, sous le signe d'une domestication culturelle de territoires étrangers appréhendés à l'aune du familier. Dans son acception traductologique, le terme de domestication évoque l'effacement d'une étrangéité linguistique faite d'écarts et d'intraduisible, par contraste avec l'étrangéisation (*foreignization*), qui introduit les termes et les valeurs de l'Autre au cœur même de la langue [7], à « l'épreuve de l'étranger [8] ».

6 Le jeune Patrick quitte l'Angleterre en décembre 1933 avec pour viatiques *The Oxford Book of English Verse* et la traduction des œuvres d'Horace publiée par la Loeb Classical Library. Lors de la Première Guerre mondiale, ces recueils d'auteurs classiques avaient été inclus dans le paquetage des jeunes soldats britanniques envoyés sur le front. En terre étrangère et au cœur des combats, l'anthologie oxfordienne et les *Odes* d'Horace avaient fourni, « a ready-made store of images and metaphors with which to interpret their experience [9] » avant d'être pensées comme des répertoires d'idées à visée universelle permettant d'accompagner le deuil [10]. Récit de formation et voyage initiatique, A *Time of Gifts* témoigne d'une transformation identitaire indissociable des périls de l'hiver et de la nuit, avec en leitmotiv la référence intertextuelle au *Roi des Aulnes* (*Erlkönig*) de Goethe, évocation d'une créature maléfique qui entraîne les voyageurs vers la mort.

7 Nourri de culture classique, Patrick Leigh Fermor inscrit ses pas dans ceux des lettrés du Grand Tour, perpétuant des repères familiers qui se surimposent aux temporalités et aux territorialités du périple vers Constantinople. De fait, comme le rappelle Nathalie Roelens, le voir est filtré par le savoir : « On n'arrive jamais en voyage vierge d'images

préalables, de clichés, d'un imaginaire forgé par les textes [11] ». Le voyage participe à la construction de « géographies imaginaires [12] » qui naturalisent la perception de la distance et de la proximité avec l'Autre. Edward W. Said évoque en ces termes la construction de territoires symboliques, cette pratique universelle consistant à désigner :

> in one's mind a familiar space which is "ours" and an unfamiliar space beyond "ours" which is "theirs" [...]. Space acquires emotional and even rational sense by a kind of poetic process, whereby the vacant and anonymous reaches of distance are converted into meaning for us here [13].

8 La Hollande apparaît dans les premiers jours du périple comme un territoire liminal caractérisé par la séparation avec le connu et la perception de l'incertain. Le franchissement des confins du continent européen s'effectue dans la solitude et le silence d'une saison hivernale nimbée de brume. L'hiver semble abolir les frontières, transvasant le passé dans le présent, et donnant accès à l'immémorial :

> The world is muffled in white, motor-roads and telegraph-poles vanish, a few castles appear in the middle distance; everything slips back hundreds of years [...]. Sometimes the landscape moves it further back in time. Pictures from illuminated manuscripts take shape [...]. It is Carolingian weather [14].

9 Le familier et l'attendu peuvent constituer des remèdes à la mélancolie inhérente au dépaysement, qui « exige une déterritorialisation existentielle, culturelle, physique, esthétique [15] ». De fait, la perception des Pays-Bas s'effectue au prisme de la peinture flamande – les paysages de Brueghel – et l'étrangéité est appréhendée au prisme d'une culture classique conçue comme universelle :

> For, if there is a foreign landscape familiar to English eyes by proxy, it is this one; by the time they see the original, a hundred mornings and afternoons in museums and picture galleries and country houses have done their work. These confrontations and recognition-scenes filled the journey with excitement and delight [16].

10 Les multiples références à Elisabeth Stuart, éphémère « reine d'hiver » dans la Bohême de Shakespeare et figure de l'exil dans une Prague associée aux énigmes indéchiffrables [17], révèlent en outre la fluidité entre l'ici et l'ailleurs. Les références à la *Winter Queen* – indissociable de l'Âge d'Or élisabéthain et shakespearien – introduisent du même dans l'autre. Elles participent ainsi à la domestication d'une altérité culturelle indissociable d'une toponymie multiple aux sonorités imprononçables pour un anglophone, dans le quartier pragois du Hradčany/Hradschin [18]. En outre, comme en témoigne l'identification de Leigh Fermor à la jeune reine de Bohême, la porosité des frontières temporelles va de pair avec la transgression du genre masculin-féminin, qui révèle le brouillage des catégories identitaires.

11 À l'approche du Danube et aux confins de l'antique *limes* romain, la porosité des espaces temporels fait advenir la figure du barbare aux portes de l'Empire, tout en convoquant de manière obsessionnelle [19] la mémoire de la guerre de Trente Ans. Scandé par des événements dramatiques tels que « the defenestrations and pitched battles and historic sieges, the slaughter and famine » mais également parcouru par « the rumor of cannibalism and witchcraft [20] », ce conflit multinational est assimilé par Leigh Fermor aux instincts les plus primitifs. Mais le Barbare n'est pas irrévocablement l'Autre. Il peut en effet arborer les vêtements du polyglotte cosmopolite et cultivé, alter ego du jeune voyageur. C'est ainsi que « The polyglot captains of the ruffian multi-lingual hosts […] populate half the picture-galleries in Europe [21] ».

12 Ce brouillage des frontières entre civilisation et barbarie est renforcé par la révélation d'affinités électives, empreintes d'affectivité, avec ses hôtes allemands. Né en 1915, élevé dans un sentiment anti-germanique, dans un contexte où « the villains of books […] were always Germans [22] », le jeune homme bénéficie de la bienveillante tradition d'hospitalité accordée aux pèlerins et aux errants :

> Anticlimactically but predictably, I very soon found myself liking them. There is an old tradition in Germany of benevolence to the wandering young; the very humility of my status acted as an Open Sesame to kindness and hospitality [23].

13 Invité par les Spengel à passer la nuit à l'auberge *Zum Roten Ochsen* de Heidelberg afin de s'abriter des rigueurs de l'hiver rhénan à la veille de la Saint Sylvestre 1933, il se demande alors « how a German would get on in Oxford if he turned up at The Mitre on a snowy December night [24] ». Cette intégration culturelle d'un voyageur particulièrement attentif aux coutumes locales est pourtant régulièrement mise au défi de l'étrangement familier (« enigmatically familiar ») généré par les dialectes paysans [25].

14 Si « le clivage entre le même et l'autre peut être atténué par l'hospitalité, ouverture à l'altérité [26] », indissociable de la rencontre interculturelle, cette hospitalité le ramène également à son étrangéité irréductible : il est ce *stranger from Ausland* [27] qui fait irruption, comme par effraction, dans la vie quotidienne de paysans de Haute-Allemagne. Par la suite, à Stuttgart, sa présence comme invité inopiné lors d'une soirée mondaine où il se protège derrière un nom d'emprunt fait de lui tout autant une énigme qu'un intrus : « My host obviously found me a question mark; possibly a bit of a rotter, and up to no good [28] ». Se présentant sans recommandation et sur un malentendu dans un château des environs de Vienne, il reconnaîtra sans détours : « I was convinced that a stranger's presence might be a curse past bearing [29] ». Le dépaysement peut en outre s'avérer périlleux : à proximité de la frontière hongroise – zone frontalière associée à un imaginaire de la subversion et de l'illégalité –, il est confondu avec un trafiquant recherché. Son passeport britannique prouvera finalement son innocence alors qu'il est menacé par des gardes-frontière armés : « When it emerged that I was English, it seemed to make a great difference [30] », écrira-t-il dans son journal. Ces événements dotés de tension dramatique se produisent dans une Tchécoslovaquie anglophile, moins de cinq ans avant la « trahison des alliés » franco-britanniques par les accords de Munich qui permettront à Hitler d'annexer des territoires tchécoslovaques (septembre 1938).

15 Accompagnant le brouillage des identités, le dépaysement expérimenté par les voyageurs les assimile parfois à des transfuges, entre ambiguïtés interculturelles et potentielle trahison. Cette expérience met en évidence la portée de l'étymologie latine du terme « hospitalité ». Ainsi, selon Anne Dufourmantelle, *hostis*

> signifie à la fois l'hôte (invité et invitant) et l'ennemi. Ainsi, l'hospitalité et l'hostilité ont une racine commune dans la langue [...]. L'étranger excite le fantasme de celui qui vient vous déposséder dans votre propre maison, qui vous séduit et prend vos biens [31].

16 Les glissements sémantiques associées aux termes *hostis* (étranger, ennemi)/*hospes* (hôte, étranger, voyageur)/*hostia* (victime) révèlent le basculement ontologique lié au dépaysement et à la subversion des frontières.

17 Posant la question de l'identité ambiguë et fragile associée à la liminalité de l'insider-outsider, le périple de Patrick Leigh Fermor possède, par son caractère initiatique, des caractéristiques de changement ontologique radical associé au dépaysement. Débutant à l'orée de l'hiver, le récit se clôt au début du printemps (veille de la résurrection pascale), aux marches de la Hongrie. Recelant de nombreuses épreuves vécues comme rites de passage, telles que l'égarement dans la nuit glacée et la perte du passeport, l'itinéraire vers l'Orient s'effectue par référence au cycle schubertien du *Winterreise* (*Voyage d'Hiver*) qui donne son nom au chapitre consacré à la Bavière. L'œuvre, qui met en musique des poèmes de Wilhelm Müller, évoque l'errance et les abîmes de la mort, et elle commence par les mots « Étranger je suis venu/ étranger je repars » (« Fremd bin ich eingezogen,/ Fremd zieh' ich wieder aus »).

18 C'est à travers l'apprentissage linguistique que s'effectue le « lent travail d'apprivoisement de l'inconnu [32] » au cœur du territoire étranger. Dès le début de son voyage, la méconnaissance de certains équivalents toponymiques (Aix-la-Chapelle/ Aachen) prive Patrick Leigh Fermor de découvertes [33]. Par la suite, ayant mal compris des indications d'itinéraires, il se perd avant d'être retrouvé par des villageois dans la nuit et l'hiver bavarois [34]. Avouant sa méconnaissance de la culture allemande [35], il va approfondir sa connaissance de la langue de Goethe dans la « célèbre traduction allemande » du *Hamlet* de Shakespeare. Celle de Schlegel et Tieck est en effet « *almost* as good as the original [36] », s'il faut en croire un libraire de Cologne qui se fait l'écho d'une lettre de Novalis à Schlegel : « Je suis convaincu que le Shakespeare allemand est à présent meilleur que l'anglais [37] ». De fait, cette méthode d'apprentissage par la langue-cible introduit l'altérité germanique au

cœur même de l'identité anglaise, à travers un processus traductologique de domestication-recréation caractéristique de l'époque romantique. Générant le mythe d'un Shakespeare allemand permis par la « symbiose totale [38] » entre une langue et une œuvre, l'assimilation de Shakespeare à l'âme germanique constitue le contrepoint à l'intégration culturelle et linguistique de Leigh Fermor (polyglotte particulièrement doué) au cœur du monde germanophone.

19 Le dépaysement vécu par Patrick Leigh Fermor découle tout autant de la traversée des multiples frontières sociolinguistiques que du changement de décor généré par l'alternance des hébergements, des granges paysannes aux châteaux baroques :

> There is much to recommend moving straight from straw to a four-poster and then back again. Cocooned in smooth linen […], I nevertheless stayed awake for hours, revelling in all these delights and contrasting them with joy to the now-familiar charms of cowsheds and haylofts and barns […]. Castles were seldom out of sight [39].

20 À l'issue d'un séjour de trois semaines à Vienne, ancienne capitale d'un Empire multiculturel, il fait l'expérience d'un devenir-autre et de l'acclimatation, étape ultime du dépaysement, selon Roland Barthes [40] : « The days had sped by. They had simultaneously spun themselves into a miniature lifetime and turned me into a temporary Viennese [...]. Departure would be a deracination [41] ».

21 Comme nous l'avons vu, le voyage de Patrick Leigh Fermor voit se succéder le dépaysement de l'hiver hollandais (« domestiqué » par les références à Brueghel), la familiarisation (qui passe par l'approfondissement de l'allemand) puis l'acculturation viennoise (décrite comme devenir-autre). Il convient de noter que le lien avec la culture anglaise, loin d'être renié ou rompu, est pérennisé par les multiples rencontres avec des locuteurs anglophones et anglophiles, passeurs interculturels dotés d'une grande érudition. Dans *A Time of Gifts*, l'altérité est fréquemment médiatisée et assimilée au familier à travers le partage d'une culture commune. En témoigne le don d'une édition ancienne des œuvres d'Horace offerte par le baron Rheinhard von Liphart-Ratshoff à l'issue de son séjour à Gräfelfing,

près de Munich [42]. Dans le château baroque du Dr Arnold, bourgmestre de Bruchsal, il explore la collection d'ouvrages parus aux éditions Tauchnitz [43], lisant avec grand plaisir un roman de P.G. Wodehouse, *Leave it to Psmith*, dont l'action se déroule dans un manoir anglais : « […] and soon I wasn't really in a German schloss at all, but in the corner seat of a first class carriage on the 3.45 from Paddington to Market Blandings bound for a different castle […] [44] ».

22 Conçu comme écartement et séparation, le dépaysement demeure néanmoins l'expérience fondamentale d'un périple décrit par Patrick Leigh Fermor comme « The Great Trudge [45] », « la grande crapahute ». Ce cheminement éprouvant s'effectue avec pour environnement une altérité langagière souvent associée à l'intraduisible et à l'incompréhensible, une fois franchie « the Edge of the Slav World [46] ».

À l'épreuve de l'étranger, une rupture (encore) inachevée avec le regard impérial ?

23 « The kingdom has slid away westwards and into the dark [47] ». Cette phrase inaugurale évoque le départ de Londres un soir de décembre 1933, première étape du périple sur le Continent européen. L'Est, et par extension l'Orient, sont dès lors appréhendés comme lieux d'une renaissance individuelle associée à la lumière de l'aube. L'assimilation sémantique du Royaume-Uni à l'obscurité et à la nuit semble subvertir l'identification des territoires occidentaux aux lumières de la pensée comme à la pensée des Lumières. Il convient par conséquent de s'interroger sur l'inscription du récit de Patrick Leigh Fermor au sein de la tradition du récit de voyage vers l'Orient.

24 À l'époque coloniale, le récit de voyage a participé à l'élaboration d'un discours orientaliste qui naturalise la distance entre le même et l'autre, figeant ce dernier dans un ailleurs exotique, à la fois étrange et redoutable. Faisant des territoires de l'altérité un enjeu de savoir et de pouvoir, le « regard impérial [48] » s'est également déployé en Europe centrale et dans les Balkans – territoires de l'Autre proche – à travers un « impérialisme de l'imagination [49] » indépendant de tout

passé colonial. La liminalité géographique et civilisationnelle de ces territoires en font un Orient intérieur [50] vecteur d'une « ambiguïté imputée » (« imputed ambiguity [51] ») au cœur même de l'Europe. Selon l'analyse de Larry Wolff « l'invention de l'Europe de l'Est » élaborée par les travelogues dès la fin du dix-huitième siècle est caractérisée par un paradoxe :

> [...] a paradox of simultaneous inclusion and exclusion, Europe but not Europe. Eastern Europe defined Western Europe by contrast, as the Orient defined the Occident, but was also made to mediate between Europe and the Orient. One might describe the invention of Eastern Europe as an intellectual project of demi-Orientalization [52].

25 « L'Orient commence à l'est de Vienne » (« Östlich von Wien fängt der Orient an »). Cette phrase attribuée à Metternich [53] et citée par Patrick Leigh Fermor [54], prend acte de géographies imaginées nourries par la mémoire de l'occupation ottomane [55]. Vienne est la porte d'entrée vers des territoires dotés d'un fascinant mystère et le jeune voyageur éprouvera l'appel de l'inconnu : « [...] all the mysterious regions which lay between the Vienna Woods and the Black Sea brought their rival magnetisms into play. Was I really about to trudge through this almost mythical territory? [56] ».

26 Assiégée à deux reprises par l'Empire ottoman, Vienne apparaît à Patrick Leigh Fermor comme un rempart tout autant que comme une passerelle entre l'Orient et l'Occident : lieu emblématique de défense de la Chrétienté face à l'altérité ottomane, la ville impériale est devenue par la suite un creuset assimilateur symbolisé par le triomphe pacifique du croissant et du café turc [57]. Comme l'écrit Claudio Magris, « cette rencontre entre l'Europe et l'empire ottoman est le grand exemple de deux mondes qui, en se combattant et en se déchirant, finissent par se pénétrer imperceptiblement et s'enrichir réciproquement [58] ». Dans les intérieurs du quartier de Mariahilf, les portraits de l'Empereur François-Joseph côtoient alors les photos du pape Pie X et l'étoile de David [59]. Arrivé à Vienne en février 1934 lors de la « guerre civile autrichienne » – affrontements meurtriers opposant les socialistes aux conservateurs-fascistes – Patrick Leigh Fermor évoque rétrospectivement « une époque atroce pour l'Autriche » (« a desperate time for Austria [60] »), marqué par la montée du nazisme avant l'Anschluss de 1938. De fait, cette « Vienne

avant la nuit [61] » située au bord de l'abîme peut également être appréhendée dans sa liminalité historique comme un seuil séparant l'hospitalité sécurisante d'un « Monde d'hier [62] » souvent idéalisé et l'abolition de l'altérité voulue par le Troisième Reich.

27 Conçu comme « ébranlement devant l'altérité [63] », le dépaysement ne constitue pas un processus linéaire mais il implique le franchissement de seuils et de frontières symboliques autant que politiques. À la suite de son séjour viennois, où il se perçoit comme bénéficiaire d'une « citoyenneté honoraire » (« a kind of honorary citizenship [64] »), le monde slave apparaît lors du franchissement d'un « pont énorme » (« enormous bridge [65] »), menant à Bratislava en Tchécoslovaquie. Autrefois assiégée par les Turcs à l'instar de Vienne, Bratislava se situe sur le *limes* danubien situé aux confins de l'Empire ottoman. Fréquemment associée au statut transitionnel des ponts [66], la traversée des fleuves est un des tropes caractérisant les récits de voyage vers l'Est et vers les Balkans. Point de convergence de l'Autriche, de la Tchécoslovaquie et de la Hongrie, Bratislava peut être appréhendée comme un « tiers espace [67] » caractérisé par une culture frontalière hybride. Mystérieuse et complexe, appelant à une transgression des normes à la fois exaltante et périlleuse, elle incite de manière impérieuse à la découverte voire à la conquête, comme en témoigne l'usage de métaphores militaires :

> I was excited by the thought that the frontiers of Austria and Czechoslovakia and Hungary were about to converge. Though separated from by the river, I was opposite Czechoslovakian territory already; I planned to wheel left into the Republic and attack Hungary later on from the flank [68].

28 Le franchissement de cette frontière entraîne un dépaysement sensoriel associé à la modification du monde sensible : « [...] the juxtaposition of tongues made me feel I had crossed more than a political frontier. A different cast had streamed on stage and the whole plot had changed [69] ». À Bratislava/Pressburg/Pozsony, ville-carrefour à la toponymie multiple, il fait l'expérience du dépaysement à travers l'intraduisible. Les sonorités slaves et hongroises créent une polyphonie qui échappe à toute appréhension immédiate : « Listening to the unfamiliar hubbub of Slovak and Magyar [...] I realized I was at last in a country where the indigenous sounds meant nothing at all; it

was a relief to hear some German as well [70] ». La description par Patrick Leigh Fermor de son court séjour slovaque contraste fortement avec la tonalité des chapitres précédents dans lesquels l'assimilation de l'altérité participait à la transformation individuelle à travers l'apprentissage linguistique. Par la suite, la familiarisation avec les langues locales telles que le hongrois permettra à Patrick Leigh Fermor d'effectuer ce que Anne Dufourmantelle nomme « le lent travail d'apprivoisement de l'inconnu [71] », favorisant un contact direct avec les populations [72]. Ce passage révèle le rôle joué par les hôtes du jeune voyageur dans son appréhension des frontières symboliques et territoriales qui délimitent les catégories mouvantes de l'identité et de l'altérité. Non exempte de stéréotypes, l'intériorisation de géographies imaginaires ancrées dans des histoires et des territoires (ceux de l'aristocratie austro-hongroise ayant vécu le morcellement de l'Empire des Habsbourg) témoigne de son acculturation au sein de la Mitteleuropa germanophone. Originaire de Bohême et récemment rencontré à Vienne (« his true home ») le jeune Hans Ziegler lui sert de guide et il se fait l'écho d'une dépossession et d'une nostalgie, celle de l'ancienne Pressburg devenue tchécoslovaque en 1918 : « "You should have seen it before the War !"—this was the general burden of those who were old enough to remember. The great days of the city were long past [73] ».

29 Initié aux saveurs exotiques de la liqueur distillée de pêche et de prune, du paprika et des graines de pavot, Patrick Leigh Fermor découvre également les harmonies étranges et bouleversantes d'une musique tsigane qualifiée d'« exotique, enivrante » (« deviant and intoxicating [74] »). Si « la perception occidentale d'un Orient lointain consiste le plus souvent en un amalgame d'inquiétude, de mystère et de fascination [75] », Bratislava s'inscrit dans la perception d'une altérité irréductible, résumée en ces mots : « Bratislava was full of secrets [76] ». C'est à Bratislava que Patrick Leigh Fermor aura « a first glimpse of Gypsies » regroupés aux confins de la ville dans une « bordure ambiguë de huttes, de roulottes, de feux » (« an ambiguous fringe of huts and wagons and fires [77] »). Selon Jean-François Staszak, « la question de l'exotisme aboutit fatalement à celle de l'érotisme [78] ». Très vite, le Schlossberg de Bratislava, un quartier peuplé de femmes fardées, attire le jeune homme comme un aimant : « This was the first quarter of its kind I had seen […]. Recoil, guilt,

sympathy, attraction, *romantisme de bordel* and *nostalgie de la boue* wove a heady and sinister garland [79] ». Entre désir et culpabilité, le récit de ce périlleux franchissement du seuil, marqué par l'ambivalence, possède de remarquables similarités avec le récit freudien d'un séjour en Italie, relaté dans son essai *L'Inquiétante Étrangeté* (*DasUnheimliche*). Le récit freudien se conclut par ces mots : « Je fus saisi alors d'un sentiment que je ne peux que qualifier d'*unheimlich* [non-familier] [80] ». L'attraction ressentie par Patrick Leigh Fermor découle en grande partie de l'adéquation entre ses perceptions d'un territoire « mystérieux » et les représentations d'un Est (déjà oriental) associé à la subversion des interdits [81]. L'année suivante, la découverte de la Corne d'Or sera source d'une immense déception, les géographies imaginaires de Constantinople ayant éclipsé les réalités de la contemporaine Istanbul.

30 Unissant le sensuel au politique, l'appréhension ambivalente des confins comme territoires des passions refoulées révèle une translation sémantique : elle traduit la nostalgie d'un Empire morcelé par le nationalisme et l'irrédentisme de ses peuples rebelles. De fait, l'évocation d'un Âge d'Or immémorial est omniprésente parmi les aristocrates rencontrés en Autriche :

> […] until 1919—when the centrifugal break-up spared only the Austrian heartlands—a buoyant douceur de vivre had pervaded the whole of life. Or so it appeared to them now, and many seemed to look back to those times with the longing of the Virgilian farmers and shepherds in Latium when they remembered the calm reign of Saturn [82].

31 Mettant en lumière les sentiments monarchiques de Patrick Leigh Fermor [83], cette évocation de *L'Énéide* exalte une société harmonieuse et déférente qui contraste avec une Grande-Bretagne parcourue de tentations radicales : « […] when, on the road or during halts at an inn, the theme of the local castle dwellers cropped up, as they invariably did, there was no Cobbett-like diatribes [84] ». Entre exotisme temporel et analogie interculturelle (autre forme de domestication), l'Europe centrale rappelle ainsi, par effet-miroir, l'Angleterre pré-industrielle (*Merry Olde England*) idéalisée par un vaste courant de pensée britannique, du socialiste William Morris au conservateur Stanley Baldwin.

32 Par la suite, cette nostalgie acquiert une épaisseur temporelle supplémentaire dans le cadre de la mise en forme et de la réécriture du journal par un auteur parvenu à maturité : le regret irrévocable de n'avoir pu contribuer à l'échange de présents avec des hôtes allemands particulièrement accueillants, un soir de Noël 1933, inspire des réflexions sur l'irréversible fuite du temps [85]. Cette conscience de l'impossible retour est illustrée par le poème *Twelfth Night* de Louis MacNeice, composé après la Deuxième Guerre mondiale, qui donne son nom au premier volume de la trilogie viatique :

> For now the time of gifts is gone –/ O boys that grow, O snows that melt,/ O bathos that the years must fill –/ Here is dull earth to build upon/ Undecorated; we have reached/ Twelfth Night or what you will … you will [86].

33 L'ampleur des destructions subies pendant la Deuxième Guerre mondiale mais également les divisions de la guerre froide ont séparé ou sacrifié des êtres. Ils ont également aboli des lieux, à l'instar de la cathédrale d'Ulm bombardée et plus tard, de l'île submergée d'Ada Kaleh évoquée dans le second tome du travelogue, *Between the Woods and the Water* : « […] myths, lost voices, history and hearsay have all been put to rout, leaving nothing but this valley of the shadow […] and everything has fled [87] ».

34 Selon la formule empreinte de métaphores de Claudio Magris, autre arpenteur du Danube, « [u]n voyage est toujours également une expédition de sauvetage, une occasion de se documenter et de recueillir quelque chose qui est en voie de disparition, c'est le dernier accostage sur une île que les eaux commencent à submerger [88] ». Ce constat fait également de la mémoire et de l'écrit une forme de résistance à l'irrévocable. Témoignage personnel et ethnographique sur l'Europe centrale de l'entre-deux-guerres mais également œuvre littéraire, *A Time of Gifts* suspend le temps dans ses dernières pages, immobilisant Patrick Leigh Fermor sur le pont Marie-Valérie, à Esztergom :

> I found it impossible to tear myself from my station and plunge into Hungary. I feel the same disability now: a momentary reluctance to lay hands on this particular fragment of the future; not out of fear

> but because, within arm's reach and still intact, this future seemed, and still seem, so full of promised marvels [89].

35 Simultanément définie comme un « état de tristesse causé par l'éloignement du pays natal » et comme le « désir d'un retour dans le passé [90] », la nostalgie accompagne la quête infinie de l'identité. Par un apparent paradoxe, comme le rappelle Barbara Cassin, la nostalgie articule le désir du lointain et le désir du retour, l'errance et le déracinement. Quand donc est-on chez soi lorsque l'on a déterritorialisé la langue maternelle au contact de la langue d'autrui et que « la patrie, *Heimat*, est *unheimlich*, chez soi (*heim*) mais pas chez soi (*unheim*), le paradigme même de l'"inquiétante étrangeté" [91] » ?

36 Voyage initiatique entraînant « un bouleversement esthétique, intellectuel et sensible, existentiel [92] », le périple fermorien à travers l'Europe prend acte de la fluidité des frontières entre la terre natale et les territoires de l'étranger. Doté d'un riche intertexte et faisant dialoguer les temporalités, ce récit s'inscrit pleinement dans le cadre des questionnements postcoloniaux pourtant sur la porosité des espaces ainsi que sur les mémoires poly-identitaires [93]. Selon Loredana Polezzi, la littérature de voyage contemporaine génère des récits qui résistent aux schémas binaires :

> [they] do not easily fit with well-worn binary models of "here" and "there", "home" and "abroad" [...]. Places of origins are often plural and unstable, in spite of the enduring appeal of traditional labels such as "mother country" or patrie [...]. "Arrival" and "destination" are equally ambiguous notions and do not always constitute part of individual or collective itineraries [94].

37 Publié en 1977, A *Time of Gifts* a pour origine et référence le journal de voyage tenu par un jeune homme de dix-huit ans dans l'Europe centrale de 1933-35. Publié plus de quarante ans après la fin du périple, il a fait l'objet d'un travail de mise en forme et de réécriture consciencieux qui révèle la polyphonie de la mémoire tout en se faisant l'écho d'une absence, d'une perte et d'un exil autant géographique qu'existentiel. Il s'agit de la conscience nostalgique d'une Europe disparue et d'une jeunesse enfuie, de l' « impossibilité d'un revenir du devenir [95] ».

38 « Leave thy home, O youth, and seek out alien shores ». Dans cette épigraphe de Pétrone, traduite par la mère du jeune Patrick avant son départ, un homme d'expérience s'adresse au jeune homme d'autrefois, lui enjoignant d'embarquer pour un voyage vers « le lointain Danube », car son univers en sera grandi. Plusieurs voix se rejoignent et annoncent le sentiment d'épiphanie ressenti aux portes de la Hongrie, au terme de l'ouvrage.

39 « Parallax » était le titre initialement donné par Leigh Fermor au premier volume de son récit de voyage [96] et de fait, selon Grzegorz Moroz, « the dramatic and nostalgic power of the book [...] lies to a large extent in these shifts of perspectives between the two figures of Patrick Leigh Fermor [97] ». A *Time of Gifts* mêle ainsi la voix d'un adulte en devenir découvrant une Europe au bord de l'abîme aux réflexions de l'homme de lettres parvenu à maturité, expérimentant comme arrachement l'irréversible destruction des êtres et de lieux par les tragédies de l'Histoire. Cette oscillation narrative et mémorielle entre l'ici et l'ailleurs, mais également entre le présent et le passé, fait de la nostalgie – étymologiquement associée à l'éloignement des lieux familiers et à l'abolition du passé originel – le contrepoint indissociable du dépaysement.

40 Mais où se situent désormais le familier (*home*) et l'étranger (*away*), au terme d'un récit viatique caractérisé par la fluidité des frontières entre la terre natale et l'ailleurs ? Comme l'écrit Edward W. Said, « Exile, immigration, and the crossing of boundaries are experiences that can [...] provide us with new narrative forms or [...] with other ways of telling [98] ». L'estrangement est cette capacité à s'exiler par rapport à sa culture, à s'émanciper de la coutume afin « de trouver lointain ce qu'on avait d'abord pensé proche, et étrange ce que l'on avait cru familier [99] ».

41 Parvenu au terme de son périple, sur le mont Athos où il fête ses vingt ans en février 1935, Patrick Leigh Fermor écrit alors dans son journal, cité dans les dernières lignes de *The Broken Road* : « I feel a great deal of regret at leaving this quiet and happy life. This last month will be an unbelievable memory when I am back in England. I wonder when I will be here again? [100] ». Ce passage fait écho à l'interrogation de Patrick Leigh Fermor, lors de son départ d'Angleterre : « I wondered when I would be returning [101] ».

42 Selon Vladimir Jankélévitch, « Le nostalgique s'installe dans l'invincible espérance parce qu'il se reconnaît citoyen d'une autre cité et d'un autre monde, parce que sa patrie est une Ville invisible située à l'infini [102] ».

BIBLIOGRAPHIE

Bakić-Hayden Milica, « Nesting Orientalisms: The Case of Former Yugoslavia », *Slavic Review*, vol. 54, n° 4, 1995, p. 917-931.

Barthes Roland, « Pierre Loti, "Aziyadé" », dans *Le Degré zéro de l'écriture* [1953], Paris, « Points Seuil », 1971.

Berman Antoine, *L'Épreuve de l'étranger : Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984.

Bhabha Homi K., *The Location of Culture*, Londres/New York, Routledge, 1994.

Bober Robert, *Vienne avant la nuit*, Paris, POL, 2017.

Borm Jan, « Que fait le récit de voyage, entre fiction et faction ? », *Tropismes*, Nanterre, Université Paris X, Centre de recherches anglo-américaines, n° 11, 2003, p. 93-111.

Borm Jan, « "What Am I Doing Here": Contemporary British Travel Writing: from Revival to Renewal », *Literatūra*, vol. 49, n° 5, 2007, p. 9-16

Cassin Barbara, *La Nostalgie : Quand donc est-on chez soi ? Ulysse, Énée, Arendt*, Paris, Éditions Autrement, « Les Grands Mots », 2013.

CNRTL (Centre national de ressources textuelles et lexicales), « Nostalgie », 2012. Disponible sur <https://www.cnrtl.fr/definition/nostalgie> [consulté le 25 mai 2020].

Cooper Artemis, *Patrick Leigh Fermor: An Adventure*, Londres, John Murray, 2012.

Dufourmantelle Anne, *De l'hospitalité : Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre*, Paris, Calmann-Lévy, 1997.

Dufourmantelle Anne, « Un ravissement sans violence », *Études*, vol. 4, tome 408, 2008, p. 526.

Foteva Ana, *Do the Balkans Begin in Vienna? The Geopolitical and Imaginary Borders between the Balkans and Europe*, New York, Peter Lang, 2014.

Freud Sigmund, *L'Inquiétante Étrangeté* [1919], Paris, Gallimard, « Folio essais », 1985.

Goldsworthy Vesna, *Inventing Ruritania: The Imperialism of the Imagination*, New Haven/ Londres, Yale University Press, 1998.

Gregory Derek, « Imaginative Geographies », *Progress in Human Geography*, vol. 19, n° 4, 1995, p. 447-485.

Jankélévitch Vladimir, *L'Irréversible et la Nostalgie* [1974], Paris, Flammarion, 1983.

Lacoste Jean, « Goethe ou la nostalgie du voyageur », introduction à Johann Wolfgang von Goethe, *Voyage en Italie* [1999], Paris, Bartillat, 2003, p. I-XLIII.

Leigh Fermor Patrick, *A Time of Gifts: On Foot to Constantinople: From the Hook of Holland to the Middle Danube* [1977], Londres, John Murray, 2005.

Leigh Fermor Patrick, *Between the Woods and the Water: On Foot to Constantinople: From the Middle Danube to the Iron Gates* [1986], Londres, John Murray, 2004.

Leigh Fermor Patrick, *The Broken Road: From the Iron Gates to Mount Athos* [2013], édité par Colin Thubron & Artemis Cooper, Londres, John Murray, 2014.

Magris Claudio, *Danube* [1986], Jean & Marie-Noëlle Pastureau (trad.), Paris, Gallimard/L'Arpenteur, 1988.

Moroz Grzegorz, « Parallaxes as Means of Organizing Memory in Travel Narratives of Patrick Leigh Fermor and Ryszard Kapuściński », *Crossroads. A Journal of English Studies*, vol. 13, n° 2, 2016, p. 41-53.

O'Sullivan Michael, *Patrick Leigh Fermor: Noble Encounters between Budapest and Transylvania*, Budapest/New York, Central European University Press, 2018.

Polezzi Loredana, « Translation, Travel, Migration », *The Translator*, vol. 12, n° 2, 2006, p. 169-188.

Pouilloux Jean-Yves, « Socrate », *Bulletin de la Société des Amis de Montaigne*, n° 41-42, 2006, p. 175-186.

Pratt Mary Louise, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, Londres/New York, Routledge, 1992.

Roelens Nathalie, *Éloge du dépaysement. Du voyage au tourisme*, Paris, Kimé, 2015.

Rouphael Nathalie H., *L'Orientalisme au XIX^e siècle*, Paris, Connaissances et Savoirs, 2016.

Roy Anita, « The "We" in Western », *Times Higher Education*, 29 mars 1996.

Said Edward W., *Orientalism*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1978.

Said Edward W., « Representing the Colonized: Anthropology's Interlocutors », *Critical Inquiry*, vol. 15, n° 2, 1989, p. 205-225.

Staszak Jean-François, « Qu'est-ce que l'exotisme ? », *Le Globe. Revue genevoise de géographie*, tome 148, 1988, p. 7-30.

Steiner George, *After Babel. Aspects of Language and Translation*, Londres/New York, Oxford University Press, 1975.

Todorova Maria, *Imagining the Balkans*, New York/Oxford University Press, 1997.

Venuti Lawrence, *The Translator's Invisibility*: A *History of Translation*, Londres/New York, Routledge, 1995.

Vierne Simone, « Le voyage initiatique », *Romantisme*, n° 4, 1972, p. 37-44.

Villeneuve Guillaume, « Avant-propos du traducteur », dans Leigh Fermor Patrick, *Dans la nuit et le vent. A pied de Londres à Constantinople*, Guillaume Villeneuve (trad.), Bruxelles, Éditions Nevicata, 2016, p. 9-18.

Winter Jay, *Sites of Memory, Sites of Mourning: The Great War in European Cultural History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

Wohl Robert, *The Generation of 1914*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1979.

Wolff Larry, *Inventing Eastern Europe. The Map of Civilisation on the Mind of the Enlightenment*, Stanford, Stanford University Press, 1994.

Zweig Stefan, *Le Monde d'hier. Souvenirs d'un Européen* [1982], Serge Niémetz (trad.), Paris, Belfond, 1993.

NOTES

1 Jan Borm, « Que fait le récit de voyage, entre fiction et faction ? », *Tropismes*, Nanterre, Université Paris X, Centre de recherches anglo-américaines, n° 11, 2003, p. 99.

2 Patrick Leigh Fermor, A *Time of Gifts: On Foot to Constantinople: From the Hook of Holland to the Middle Danube* [1977], Londres, John Murray, 2005, p. 15.

3 Guillaume Villeneuve, « Avant-propos du traducteur », dans Patrick Leigh Fermor, *Dans la nuit et le vent. À pied de Londres à Constantinople*, Guillaume Villeneuve (trad.), Bruxelles, Éditions Nevicata, 2016, p. 11.

4 Leigh Fermor, *op. cit.*, p. 17-18.

5 Jean-François Staszak, « Qu'est-ce que l'exotisme ? », *Le Globe. Revue genevoise de géographie*, tome 148, 1988, p. 15.

6 Maria Todorova, Imagining the Balkans, New York/Oxford University Press, 1997, p. 188.

7 Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility:* A *History of Translation*, Londres/New York, Routledge, 1995, p. 20.

8 Antoine Berman, L'Épreuve de l'étranger : *Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984.

9 Robert Wohl, The Generation of 1914, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1979, p. 93.

10 Jay Winter, Sites of Memory, Sites of Mourning: The Great War in European Cultural History, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 5.

11 Nathalie Roelens, *Éloge du dépaysement. Du voyage au tourisme*, Paris, Kimé, 2015, p. 117.

12 Derek Gregory, « Imaginative Geographies », *Progress in Human Geography*, vol. 19, n° 4, 1995.

13 Edward W. Said, *Orientalism*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1978, p. 54-55.

14 Leigh Fermor, *op. cit.*, p. 132.

15 Roelens, *op. cit.*, p. 22.

16 Leigh Fermor, *op. cit.*, p. 35.

17 *Ibid.*, p. 299.

18 *Ibid.*, p. 290.

19 *Ibid.*, p. 102.

20 *Ibid.*

21 *Ibid.*, p. 103.

22 *Ibid.*, p. 48-49.

23 *Ibid.*

24 *Ibid.*, p. 73.

25 *Ibid.*, p. 81.

26 Roelens, *op. cit.*, p. 135.

27 Leigh Fermor, *op. cit.*, p. 80.

28 *Ibid.*, p. 89.

29 *Ibid.*, p. 214.

30 *Ibid.*, p. 345.

31 Anne Dufourmantelle, « Un ravissement sans violence », *Études*, vol. 4, tome 408, 2008, p. 526.

32 Roelens, *op.cit.*, p. 136.

33 Leigh Fermor, *op. cit.*, p. 45.

34 *Ibid.*, p. 134.

35 *Ibid.*, p. 56.

36 *Ibid.*, p. 54.

37 Cité par Berman, *op. cit.*, p. 168.

38 George Steiner, *After Babel. Aspects of Language and Translation*, Londres/New York, Oxford University Press, 1975, p. 382.

39 Leigh Fermor, *op. cit.*, p. 160.

40 Roland Barthes, « Pierre Loti, "Aziyadé" », dans *Le Degré zéro de l'écriture* [1953], Paris, « Points Seuil », 1971, p. 183.

41 Leigh Fermor, *op. cit.*, p. 261.

42 *Ibid.*, p. 127.

43 Fondées en 1837 à Leipzig par l'éditeur Christian Tauchnitz, les éditions Tauchnitz participèrent dès le milieu du 19e siècle et jusqu'à la Seconde Guerre mondiale à la circulation de la littérature anglaise sur le territoire européen.

44 Leigh Fermor, *op. cit.*, p. 79.

45 Michael O'Sullivan, *Patrick Leigh Fermor: Noble Encounters between Budapest and Transylvania*, Budapest/New York, Central European University Press, 2018, p. 6.

46 Leigh Fermor, *op. cit.*, p. 264.

47 *Ibid.*, p. 27.

48 Mary Louise Pratt, Imperial Eyes: Travel Writing *and Transculturation*, Londres/New York, Routledge, 1992.

49 Vesna Goldsworthy, *Inventing Ruritania: The Imperialism of the Imagination*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1998.

50 Anita Roy, « The "We" in Western », *Times Higher Education*, 29 mars 1996.

51 Maria Todorova, Imagining the Balkans, New York/Oxford University Press, 1997, p. 17.

52 Larry Wolff, *Inventing Eastern Europe. The Map of Civilisation on the Mind of the Enlightenment*. Stanford, Stanford University Press, 1994, p. 7.

53 Cette déclaration est connue sous plusieurs variantes telles que « L'Orient commence à la Landstraße » (arrondissement central de Vienne délimité par les bords du canal du Danube) et « Les Balkans commencent à Rennweg », rue située dans le Landstraße. Ces variations témoignent de la charge idéologique véhiculée par les toponymes tout autant que de la fluidité des géographies imaginaires délimitant les identités de l'Europe centrale. Voir Ana *Foteva*, *Do the Balkans Begin in Vienna? The Geopolitical and Imaginary Borders between the Balkans and Europe*, New York, Peter Lang, 2014, p. 1.

54 Leigh Fermor, *op. cit.*, p. 269.

55 Milica Bakić-Hayden, « Nesting Orientalisms: The Case of Former Yugoslavia », *Slavic Review*, vol. 54, n° 4, 1995, p. 922.

56 Leigh Fermor, *op. cit.*, p. 251.

57 *Ibid.*, p. 260.

58 Claudio Magris, *Danube* [1986], Jean & Marie-Noëlle Pastureau (trad.), Paris, Gallimard/L'Arpenteur, 1988, p. 220.

59 Leigh Fermor, *op. cit.*, p. 233.

60 *Ibid.*, p. 220. Trad. de Guillaume Villeneuve (*op. cit.*, p. 231).

61 Robert Bober, *Vienne avant la nuit*, Paris, POL, 2017.

62 Stefan Zweig, *Le Monde d'hier. Souvenirs d'un Européen* [1982], Serge Niémetz (trad.), Paris, Belfond, 1993.

63 Roelens, *op. cit.*, p. 142.

64 Leigh Fermor, *op. cit.*, p. 261. Trad. de Guillaume Villeneuve (*op. cit.*, p. 267).

65 *Ibid.*, p. 266. Trad. de Guillaume Villeneuve (*op. cit.*, p. 273).

66 Todorova, *op. cit.*, p. 15.

67 Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, Londres/New York, Routledge, 1994.

68 Leigh Fermor, *op. cit.*, p. 266.

69 *Ibid*, p. 270.

70 *Ibid*, p. 267.

71 Anne Dufourmantelle, *De l'hospitalité : Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre*, Paris, Calmann-Lévy, 1997, p. 8.

72 Michael O'Sullivan, *Patrick Leigh Fermor: Noble Encounters between Budapest and Transylvania*, Budapest/New York, Central European University Press, 2018, p. 79-80.

73 Leigh Fermor, *op. cit.*, p. 269.

74 *Ibid.*, p. 274. Trad. de Guillaume Villeneuve (*op. cit.*, p. 279).

75 Nathalie H. Rouphael, *L'Orientalisme au* XIX^{e} *siècle*, Paris, Connaissances et Savoirs, 2016, p. 25.

76 Leigh Fermor, *op. cit.*, p. 276.

77 *Ibid.*, p. 275. Trad. de Guillaume Villeneuve (*op. cit.*, p. 280).

78 Staszak, *op. cit.*, p. 23-24.

79 Leigh Fermor, *op. cit.*, p. 280-281.

80 Sigmund Freud, *L'Inquiétante Étrangeté* [1919], Paris, Gallimard, « Folio essais », 1985, p. 240.

81 Wolff, *op. cit.*, p. 50.

82 Leigh Fermor, *op. cit.*, p. 161.

83 O'Sullivan, *op. cit.*, p. 3.

84 Leigh Fermor, *op. cit.*, p. 160.

85 *Ibid.*, p. 69.

86 *Cité ibid.*, p. XIII.

87 Patrick Leigh Fermor, Between the Woods and the Water: On Foot to Constantinople: The Middle Danube to the Iron Gates [1986], Londres, John Murray, 2004, p. 279.

88 Magris, *op. cit.*, p. 320.

89 Leigh Fermor, *op. cit.*, p. 355.

90 CNRTL (Centre national de ressources textuelles et lexicales), « Nostalgie », 2012. Disponible sur <https://www.cnrtl.fr/definition/nostalgie> [consulté le 25 mai 2020].

91 Barbara Cassin, *La Nostalgie : Quand donc est-on chez soi ? Ulysse, Énée, Arendt*, Paris, Éditions Autrement, « Les Grands Mots », 2013, p. 35.

92 Jean Lacoste, « Goethe ou la nostalgie du voyageur », introduction à Johann Wolfgang von Goethe, *Voyage en Italie* [1999], Paris, Bartillat, 2003, p. III.

93 Jan Borm, « “What Am I Doing Here”: Contemporary British Travel Writing: from Revival to Renewal », *Literatūra*, vol. 49, n° 5, 2007, p. 16.

94 Loredana Polezzi, « Translation, Travel, Migration », *The Translator*, vol. 12, n° 2, 2006, p. 158-174.

95 Vladimir Jankélévitch, *L'Irréversible et la Nostalgie* [1974], Paris, Flammarion, 1983, p. 375.

96 Artemis Cooper, *Patrick Leigh Fermor: An Adventure*, Londres, John Murray, 2012, p. 325.

97 Grzegorz Moroz, « Parallaxes as Means of Organizing Memory in Travel Narratives of Patrick Leigh Fermor and Ryszard Kapuściński », *Crossroads. A Journal of English Studies* vol. 13, n° 2, 2016, p. 45.

98 Edward W. Said, « Representing the Colonized: Anthropology's Interlocutors », *Critical Inquiry*, vol. 15, n° 2, 1989, p. 225.

99 Jean-Yves Pouilloux, « Socrate », *Bulletin de la Société des Amis de Montaigne*, n° 41-42, 2006, p. 179.

100 Patrick Leigh Fermor, *The Broken Road: From the Iron Gates to Mount Athos* [2013], édité par Colin Thubron & Artemis Cooper, Londres, John Murray, 2014, p. 349.

101 Leigh Fermor, *op. cit.*, p. 26.

102 Jankélévitch, *op. cit.*, p. 384.

RÉSUMÉ

Français
Cette contribution explore l'expérience du dépaysement, conçu comme reconnaissance d'une altérité irréductible mais également comme domestication de l'étrangéité, dans *A Time of Gifts*, œuvre de l'écrivain britannique Patrick Leigh Fermor (1915-2011) qui retrace les prémices d'un périple effectué à pied de Londres à Istanbul (1933-1935). Faisant des territoires de l'altérité un enjeu de savoir et de pouvoir, le regard impérial s'est également déployé en Europe centrale, territoire de l'Autre proche. Le récit de Patrick Leigh Fermor semble constituer une exception notable au sein d'un genre fréquemment marqué du sceau de l'ethnocentrisme. L'étrangéité est appréhendée au prisme d'une culture classique conçue comme universelle, dont les références partagées définissent les géographies symboliques du proche et du lointain. L'altérité est dès lors fréquemment assimilée au familier, ce qui fait du dépaysement un retour

aux origines autant qu'un détour vers l'inconnu. Le dépaysement conçu comme écartement et séparation demeure néanmoins une expérience fondatrice, décrite par Patrick Leigh Fermor comme conversion ontologique. Indissociable d'une réflexion sur le statut liminal de l'insider-outsider, l'expérience de l'étrangéité peut être appréhendée comme un rite de passage impliquant l'ébranlement des évidences ainsi que le devenir-autre. Le dépaysement est éprouvé dans une dimension spatiale en tant que franchissement géographique mais également dans son épaisseur temporelle dotée de polyphonie : publié en 1977, *A Time of Gifts* mêle ainsi la voix d'un jeune homme découvrant une Europe au bord de l'abîme aux réflexions de l'homme de lettres parvenu à maturité, expérimentant comme arrachement l'irréversible destruction des êtres et de lieux par les tragédies de l'Histoire. Cette oscillation narrative et mémorielle entre l'ici et l'ailleurs, mais également entre le présent et le passé, fait de la nostalgie – étymologiquement associée à l'éloignement des lieux familiers et à l'abolition du passé originel – le contrepoint indissociable du dépaysement.

AUTEUR

Béatrice Blanchet
UR Confluence, Sciences et Humanités – UCLy

La poésie de Guillermo Carnero, un dépaysement vers soi

Catherine Guillaume

DOI : 10.35562/textures.258

Droits d'auteur
CC BY 4.0

PLAN

Le dépaysement, un nouveau paradigme d'éclosion poétique
Le poème, « un lieu pour se perdre »
  Les géographies culturelles, facteur de dépaysement vers soi
  Les errances de la voix poématique, un dépaysement lecteur
En guise de conclusion : traduire le dépaysement

TEXTE

Le dépaysement, un nouveau paradigme d'éclosion poétique

1 Guillermo Carnero, poète espagnol contemporain né à Valence en 1947, est classé par l'historiographie littéraire officielle espagnole dans les *Novísimos*, la génération de poètes ayant commencé à publier dans les dernières années du franquisme (*tardofranquismo*), vers 1965 [1]. Les premiers poèmes de Guillermo Carnero paraissent en 1965 et 1966. Son premier recueil de poésie, *Dibujo de la muerte* [2], (*Dessin de la mort*), et la plaquette *Libro de horas*, (*Livre d'heures*), qui comprend quatre poèmes, sont publiés en 1967, alors que le poète n'a pas encore vingt ans. Grâce à la parution de *Dibujo de la muerte*, Guillermo Carnero est érigé au rang d'emblème de ces jeunes poètes car, et c'est ce que soulignera le critique catalan José María Castellet en 1970 par le titre qu'il donnera à son anthologie, qui initie la réception critique de cette génération – *Nueve novísimos poetas españoles* [3] (*Neuf très nouveaux poètes espagnols*) –, ces jeunes poètes sont « una oleada de aire puro en nuestro mundo cultural [4] ».

C'est effectivement en référence au titre de cette anthologie que la critique nommera dès lors ce groupe de poètes.

2 Il convient de préciser, pour bien comprendre les enjeux du dépaysement opéré par les *Novísimos* et plus spécifiquement par Guillermo Carnero, quelle était l'alternative qui s'offrait à ces poètes qui débutaient alors leur carrière en termes de publication. Elle est clairement formulée par J.M. Castellet dans la *Conclusión provisional* de son prologue, dont le propos peut être synthétisé par : « Idéologiser ou poétiser [5] ? ». D'un côté, une poésie en forme de manifeste idéologique, en connexion directe avec les événements historiques de la société espagnole et du monde des années 70 (la dictature franquiste principalement et les stratégies de contournement de la censure que celle-ci imposait), « proposer une réalité entièrement perméable à l'histoire [6] » ; de l'autre, la proposition d'une autre réalité, coupée de l'histoire en formation, « proposer une réalité *finalement* impénétrable, irréductible [7] ». Les *Novísimos*, et Guillermo Carnero particulièrement, retiendront la seconde hypothèse, utilisant la culture comme alternative à l'expression de l'intimisme primaire de la « poésie-message » et au réalisme social de la poésie sociale. Interrogeons à présent ce qui se joue en termes de dépaysement dans la poésie de Guillermo Carnero.

Le poème, « un lieu pour se perdre [8] »

3 Il s'agit, pour l'alter ego du locuteur poématique qu'est le lecteur – l'implication intellectuelle et émotionnelle du lecteur est fondamentale pour les poètes Novísimos – d'accepter un voyage, un dépaysement, qui le conduira dans un premier temps à parcourir un kaléidoscope culturel : le poète convoque d'ailleurs à plusieurs reprises dans son œuvre l'image du « diorama », depuis la littérature française, plus précisément de l'écrivain voyageur cosmopolite Valery Larbaud. Mais ce lecteur sera également amené à s'interroger sur sa propre place dans le monde, car les questionnements métaphysiques qui traversent cette poésie, l'amour, la finitude de toutes choses, en articulation avec la réflexion sur la création, entrent en écho avec sa propre quête intérieure. Le dépaysement opère de fait dans la poésie de Guillermo Carnero selon deux axes majeurs, qui en sont en réalité

des axes fondateurs : les « géographies culturelles », qui entraînent la relecture de la tradition et l'insaisissabilité de la voix poématique, en tant que facteurs de dépaysement intérieur du lecteur.

Les géographies culturelles, facteur de dépaysement vers soi

4 Pour entrer dans cette riche œuvre poétique, il est effectivement possible de s'intéresser aux « géographies culturelles » élaborées par le poète, dont le locuteur poématique est une sorte de *Wandersmann* européen, à la fois pèlerin, errant et marcheur [9] : dire l'émotion d'un rapport au monde par la distance de façon à éviter tout recours à l'expression d'un sentimentalisme primaire, tel est le premier dépaysement opéré par le jeune poète dès son premier recueil, *Dibujo de la muerte* : délaissant le poème-message propre à la poésie sociale, le poète se décentre et convoque déjà la culture dans ses intitulations et ses paratextes qui vont à la fois affirmer l'ancrage culturel du poème et créer une distance propice à l'émergence d'un regard neuf chez le lecteur, dans le but de désautomatiser la réception de la parole poétique, provoquant ainsi un dépaysement initial chez celui-ci. C'est ce que met en évidence l'hispaniste Elide Pittarello lorsqu'elle écrit à propos du poème « Tempestad [10] » : « Cada vez que elige objetos artísticos como temas de su poesía, Guillermo Carnero lleva a cabo un proceso de simbolización que suspende –cuando no deshace del todo– el valor de uso común [11] ». C'est ainsi à un voyage interculturel souvent en forme d'hommage et de militantisme pour le sauvetage de la culture, surtout européenne, (pensons à l'essai de G. Steiner sur la même thématique, « Le crépuscule des Humanités », publié en 1999 et aux écrits de Hannah Arendt [12]), que nous invite le poète.

5 C'est de fait à un éloge implicite de l'errance en tant qu'établissement d'une relation dialogique avec la culture auquel s'adonne le poète, livrant par conséquent son lecteur au dépaysement. À ce titre, la table des matières de *Dibujo de la muerte* convie déjà ce dernier à un voyage en forme de dépaysement interculturel : s'y découvrent en effet des intitulations brèves, qui pourraient constituer des titres de tableaux (si l'on excepte les quelques longs « titre-sommaires » employés parfois à dessein par l'auteur [13]), évocatrices déjà d'une

distance, mais aussi quelque peu trompeuses car anticipant faussement un poème en forme d'ecphrasis. Ces titres transportent déjà le lecteur de l'Espagne, avec par exemple « Ávila », « Castilla », « Amanecer en Burgos », « Capricho en Aranjuez [14] », vers l'Italie (« Muerte en Venecia [15] ») et vers la France (« *Les Charmes de la Vie* », « Watteau en Nogent-sur-Marne [16] » …). Ce dépaysement est également littéraire avec « Melancolía de Paul Scarron, poeta burlesco », « Óscar Wilde en París », « Panorama desde la Tour Farnèse » ou « J'ai presque peur, en vérité [17] », ou bien encore pictural avec « Plaza de Italia » et « Piero della Francesca [18] » : la liste pourrait être continuée et déployée en un vaste hommage à la culture européenne. C'est ainsi que le lecteur, avant même de prendre connaissance du contenu du poème se voit embarqué dans les géographies référencées qui composent les univers culturels relus par le poète.

6 Le paratexte, auquel ce dernier a très fréquemment recours, que ce soit en introduction des recueils ou des poèmes, en forme de citation ou par la mention d'un auteur ou d'un autre titre, est également facteur de dépaysement pour le lecteur : prenons l'exemple du poème « Castilla » (« Castille »), l'un des tout premiers que publie l'auteur dans les années 1970 et second poème du premier recueil. Le poète y met en scène une thématique récurrente de son œuvre poétique spiralaire, celle de l'impossibilité du langage pour se dire et dire le monde et le paradoxe de devoir néanmoins l'utiliser pour exprimer une parole poétique et métapoétique. Nous remarquons que ce poème est parcouru par la métaphore de la muraille, en réalité celle du langage :

> De mar a mar, recuerdo, he galopado, una
> y otra vez, levantando bastiones y murallas,
> he galopado, quiero vivir, he galopado
> para dejar atrás ese bosque de muros,
> he extendido mi cuerpo, esa ciega maraña
> de sillares marchitos y argamasa candente
> de mar a mar [19].

7 Le corps du poème est précédé, après son intitulation évocatrice d'un référent on ne peut plus traditionnel de la poésie espagnole, la Castille, d'une épigraphe extraite du chapitre onze de la seconde

partie du *Don Quichotte* de Miguel de Cervantès (1615) : or, celle-ci met en avant la question du masque, du théâtre dans le théâtre, en une sorte de mise en abyme créée par l'intermédiaire du parangon de l'espace castillan, à savoir le très célèbre *Don Quichotte*. L'articulation entre le titre de ce poème, chargé de références historiques et culturelles, « Castille », et la citation de Cervantès provoque la désautomatisation de la réception de ce référent, lui donnant le statut d'objet dans un objet, de référent imbriqué dans un autre référent [20] en une allusive analogie – une figure récurrente dans l'écriture pour le poète – de la représentation artistique, celle-là même que met en scène le langage. Le lecteur ne peut donc s'attendre à lire ici une évocation de la Castille, par exemple telle que la glorifia le franquisme, et si c'est le cas, ses espérances seront déçues, pas plus qu'il ne retrouvera dans le poème trace, sinon analogique, de la citation extraite du *Don Quichotte*. C'est donc davantage à une réflexion sur le langage et ses rapports avec la réalité – les mots peuvent-ils dire notre relation au monde ? – qu'est invité le lecteur de ce poème.

8 C'est ainsi que le poète octroie au paratexte un rôle de dépaysement des attentes du lecteur, qui se verra amené par cette construction poématique à l'impossibilité de considérer l'œuvre d'art comme « réaliste », ce qui est ici un autre facteur de prise de distance avec la poésie-message, à laquelle n'ont pas recours les *Novísimos*. Au-delà de toute érudition plaquée, et bien au-delà d'une volonté d'éviter les interprétations erronées de l'œuvre [21], c'est effectivement grâce à une mise en mouvement de la culture par le transfert interculturel [22], qui est aussi une relecture de la tradition, comme l'Europe des arts et des cultures est un territoire à arpenter, que s'opère le dépaysement du lecteur. Rappelons-ici les propos du philosophe G. Steiner : « L'Europe a été, est encore parcourue à pied. […] Cette réalité détermine une relation féconde entre l'humanité européenne et son paysage. […] Les beautés de l'Europe sont inséparables de la patine du temps humanisé [23]. »

9 Mais ce dépaysement axé sur l'interculturalité, – la culture comme possibilité de déport de soi vers soi –, en une mise en exergue de la relation dialogique qui se tisse entre le locuteur poématique, la culture et la réception de cette relation par le lecteur comporte sa part d'ombre : en effet, face aux déceptions provoquées par la réalité

du quotidien, les blessures de l'amour et la déliquescence de la culture, grande est la tentation du refuge dans le monde de l'art. Il s'agit là d'un dépaysement en quelque sorte sans retour possible, contrairement à l'idée contenue dans ce terme, qui n'évoque pas forcément un départ définitif mais suppose une origine. C'est le dépaysement fait exil dans le monde de l'art, en tant que seule alternative possible à l'impossible expression d'un rapport au monde trop chargé d'émotion, qu'il faut juguler par la distance, comme celles du titre et du paratexte. C'est ce qu'exprime le locuteur dans « Campos de Francia » de *Verano Inglés* [24] lorsqu'à la toute fin du poème celui-ci affirme, face à la beauté des grandes orgues de la chapelle du château de Versailles : « *Nunca/hizo tanto por mí ningún ser vivo* [25] ». Et, dans le recueil *Fuente de Médicis* [26], c'est de même, grâce au référent culturel, envisagé sous la forme d'un dialogue avec Galatée, la statue du groupe sculptural du jardin du Luxembourg, une référence française entrecroisée au référent espagnol du magistral *Polyphème* de Luis de Góngora, que la voix poématique va s'interroger sur cette tentation de la fuite, sur ce dépaysement sans retour dans le monde de l'art, solitaire mais protégé des bombes à retardement que sont les humains, ce qu'avait déjà expliqué l'auteur en personne à propos de « Terres de France », qui n'a bien entendu rien à voir avec une quelconque description de la campagne française [27] :

> « Nunca/hizo tanto por mí ningún ser vivo » da cuenta de la sensación de belleza y serenidad que produce el arte, y que nunca podrá igualar la de un ser vivo, en el que siempre late una bomba de relojería, si bien la vida no puede dártela el arte. Aquella sensación emocional primaria de soledad y pérdida, si no hubiese estado acompañada de su carga cultural no me habría dado esa percepción especial, sin la cual, por otra parte, habría quizá pasado por allí como un turista más [28].

10 Le dépaysement du lecteur se réalise donc sur l'assise d'une poésie savante nourrie de la tradition, qui fait cependant interagir les univers culturel et quotidien sans qu'aucune frontière ne sépare les deux, ce que le poète nomme « la mémoire culturelle » : « La memoria cultural [...] confiere profundidad y color a nuestro deambular por el mundo real [29] ». La poésie est ainsi pour Guillermo Carnero un dépaysement ontologique fondé sur l'imaginaire culturel,

qui ne consiste pas en une évocation ecphrastique inerte – aucun de ses poèmes n'est une ecphrasis – qui ne renverrait au lecteur que la description de l'œuvre d'art dans le poème, mais la mise en marche d'un procès analogique tel que le définit Paul Valery dans son « Introduction à la méthode de Léonard de Vinci » : « L'analogie n'est précisément que la faculté de varier les images, de les combiner, de faire coexister la partie de l'une avec la partie de l'autre et d'apercevoir, volontairement ou non, la liaison de leurs structures [30]. » Le poète utilise-t-il donc alors les œuvres d'art comme de possibles illustrations d'une pensée ou d'une émotion ? Il n'en n'est rien car ce que le poème met à nu par le truchement du langage c'est l'articulation entre l'imaginaire culturel et les réactions émotionnelles et intellectuelles provoquées par l'expérience quotidienne ou culturelle. L'exemple du poème « El embarco para Cyterea » est à cet égard éclairant pour le lecteur dépaysé car, bien loin de décrire ce tableau de Watteau, cette fête galante peinte en 1717, il va permettre l'expression de la nostalgie d'une voix poématique qui ne put vivre l'amour et observe distanciée, cette farce lugubre :

> Hoy que la triste nave está al partir,
> con su espectacular monotonía,
> quiero quedarme en la ribera, ver
> confluir los colores en un mar de ceniza,
> y mientras tenuemente tañe el viento
> las jarcias y las crines de los grifos dorados
> oír lejanos en la oscuridad
> los remos, los fanales, y estar solo [31].

11 C'est également une relecture de la littérature française qui est réalisée lorsque le poète revisite la notion de paysage, de panorama, par l'intermédiaire de l'un de ses doubles poématiques, en la personne de Stendhal, l'un des écrivains de prédilection de l'auteur. En effet, le poème « Panorama desde la Tour Farnèse » propose une lecture nouvelle du paysage, par les yeux du locuteur-Fabrice, ambivalent héros de *La Chartreuse de Parme*, involontaire mais heureux dépaysé dans sa tour-prison, qui lui donne l'occasion d'observer le monde depuis la distance :

> Tres nenúfares líquidos componen
> un trasparente círculo. Aquí, desde la altura, tan sólo un persistente

> surtidor se diría, y sin embargo
> las tres corolas, esculpidas una y otra vez en el agua,
> dilatan sus pétalos, hasta colmar la piedra. Si me fueran
> concedidas las riendas de la inmortalidad, sé que las dejaría
> caer, para mejor sentir cómo en la verde caverna
> el frío viento de la tarde dispersa las flores agostadas [32].

12 Il serait donc réducteur d'imaginer que, malgré les mouvances qui la traversent, la poésie de Guillermo Carnero ne s'enracine pas dans la tradition. Le poète, érudit et nourri de culture française dès ses premières lectures au lycée français de Valence, propose ainsi à son lecteur une relecture de la tradition par le canal du référent culturel mis en transfert par l'analogie allusive. Ce dépaysement par la revisite de la tradition littéraire et artistique, européenne et occidentale, rappelle également que pour pouvoir dépasser l'intimisme primaire et le réalisme social, comme le fait depuis toujours le poète dans ses créations, il est nécessaire d'en être fin connaisseur, tout comme il est nécessaire, pour utiliser le vers blanc, de connaître la tradition métrique.

Les errances de la voix poématique, un dépaysement lecteur

13 Mais le dépaysement dans la poésie de Guillermo Carnero c'est également un insaisissable locuteur : « C'est sans doute dans l'œuvre de Carnero que le lecteur de 1970 peut le moins se projeter [33] » rappelle M.C. Zimmermann. Et de fait, dépayser le lecteur par l'errance de la voix poématique, c'est le conduire au sein du poème en « un lieu pour se perdre », être désorienté par une impossible identification, l'impossible déchiffrement d'un message univoque, car si la poésie de Guillermo Carnero comporte un message, c'est justement celui de la fécondité du dépaysement, voire de la nécessité du mouvement, de la distance, pour se comprendre soi-même : c'est la poésie en tant qu'*autosalvación* [34], telle que la défendait le poète espagnol Jaime Gil de Biedma, l'un des maîtres à poétiser du jeune Guillermo Carnero, et celle qui nécessite la mise en mouvement du *lector activado* [35].

14 Cette voix poématique diffuse, qui participe du plaisir de l'expérience de la lecture, du « plaisir du texte » comme le spécifiait Roland

Barthes, et du jeu entre le poète et son lecteur, révèle également la complexité de cette poésie, ce qui a pu parfois faire dire à la critique institutionnelle que le poète Guillermo Carnero mettait à distance son lecteur. Bien entendu, lire la poésie de Guillermo Carnero, c'est accepter la tâche ardue mais ô combien gratifiante, de la (re)-découverte culturelle pour partir à la découverte de soi : « Seul l'homme prend vis-à-vis de son entourage la distance nécessaire à une vue d'ensemble, et à l'ouverture d'un monde commun, qui déborde les limites du territoire » nous rappelle Michel Collot dans son essai *La Pensée-paysage* [36].

15 Cette démultiplication du locuteur empêche effectivement toute identification, toute immobilisation, puisque le poète, non content d'utiliser peu le déictique « Je » et encore moins le « Tu » ou le « Nous », diffracte la voix du locuteur en de nombreux doubles propres aussi bien à égarer le lecteur qu'à voiler l'émotion qui affleure sans cesse dans le poème. Si ce locuteur parle par les yeux du peintre Antoine Watteau dans « El embarco para Cyterea », par ceux de Stendhal dans « Panorama desde la Tour Farnèse » ou encore ceux du vieux peintre William-Adolphe Bouguereau dans « Las Oréades, por Bouguereau (1902) [37] », en un paradoxe initial et jamais démenti de l'œuvre, qui consiste à convoquer l'autre pour se dire soi-même, nous sommes néanmoins en plein processus d'impersonnation telle que la définit M.C. Zimmermann, qui « n'est en rien une dépersonnalisation puisque le vide intérieur [la disparition de la biographie] aboutit à la pleine existence de cette personne langagière qu'est le moi – ou plutôt le locuteur fictif –, autrement dit la voix du poème [38]. »

16 C'est ainsi que les avatars du poète se manifestent sous la forme de doubles aussi bien émotionnels qu'intellectuels [39] et qu'au fil des années et des recueils, Guillermo Carnero donne à voir, par référents interposés, l'ordonnancement scénique de son rapport au monde : « spectateur du monde », le poète cherche néanmoins à « s'examiner soi-même [40] » mais indirectement, de biais, en donnant corps à cette dualité, objectivée et distanciée par la mobilisation de ses différents avatars. Littéraires, picturaux, architecturaux, paysagers, objectaux, les référents avec lesquels le poète construit sa relation dialogique avec l'Europe de la culture, qui configurent en quelque sorte la « Galería de retratos [41] » de ses compagnons de route créatifs et réflexifs, s'éploient également en une pluralité de figures

langagières qui ordonnent leur propre insaisissable dans le miroir de l'altérité.

17 La lecture des recueils expose donc le lecteur à la réception de cette cohorte d'influences constituée de peintres, poètes, écrivains, sculpteurs, musiciens, philosophes… auxquels le poète à sa façon rend hommage tout en les fictionnalisant. Ceux-ci constituent effectivement son horizon émotionnel (en tant que déclencheurs de l'émotion, mise en mots dans le poème) mais également intellectuel (en tant qu'objets d'étude universitaire notamment pour certains d'entre eux et de réflexion sur l'acte d'écriture). Ils participent donc pleinement du dialogue entre les cultures que l'auteur met en avant en tant que double alternative : d'une part à l'enfermement dans l'Art comme substitut à la vie et d'autre part comme stratégie de résistance au délitement de la culture européenne de la fin du XX^{e} et du début du XXI^{e} siècle. C'est que cette immobilité du refus de l'altérité par une relation à sens unique au référent culturel (mimesis) n'est pas tenable, et que l'échange, le dépaysement interculturel nourricier et en mouvement, se fait indispensable voie de découverte de Soi et de vivification de la culture, qui ne reste ainsi pas lettre morte : c'est en cela que chez le poète la culture et son potentiel de dépaysement est un élément vital, au même titre que l'air et l'eau, deux éléments d'ailleurs omniprésents dans son œuvre poétique, qui réitère par ailleurs si souvent la mise en marche de la réélaboration du souvenir : « … il n'y a que deux choses où le temps ne peut rien changer ni détruire : l'eau et le vent [42] ».

En guise de conclusion : traduire le dépaysement

18 Traduire est sans aucun doute une autre forme de dépaysement, par l'implication de la voix étrangère, propre à incarner, hors de toute glose critique, le traitement distancié que donne le poète Guillermo Carnero à l'imaginaire culturel. Les deux textes restent en face à face, avec entre eux la distance du dépaysement, cette figure du lecteur qui à son tour s'empare de l'écriture, déployant une nouvelle parole, sans que pour autant la traduction ne soit réécriture. Elle consisterait plutôt à lever les voiles qui existent entre le poème et son lecteur, en donnant à voir par les mots la profondeur d'une réception intime et

subjective de l'œuvre. La traduction, dont le poète *novísimo* Jaime Siles affirme qu'elle est la « lecture la plus profonde [43] » d'une œuvre, est de plus un acte paradoxal, une autre forme de dépaysement, puisqu'il fige sur le papier le mouvement du poème, qui ne pourrait être perçu, reçu sans cette immobilisation. La traduction serait, comme le précise Yves Bonnefoy une « musique nouvelle » et « l'expérience de la présence [44] », une nouvelle lecture de l'œuvre, « c'est-à-dire mille manières de déchiffrer dans les textes ce qui nous a déjà écrit [45] ». C'est l'exercice de la liberté raisonnée du lecteur, qui, faisant cette nouvelle expérience de réception, interroge depuis le dedans du langage sa propre réception du dehors de la culture de l'Autre en un dépaysement vers soi cependant facteur d'altérité, comme le poète Guillermo Carnero partage avec son lecteur ses questionnements ontologiques en relisant l'imaginaire culturel pour se connaître lui-même par le langage du poème.

BIBLIOGRAPHIE

Arendt Hannah, *La Crise de la culture*, Paris, Gallimard, « folio essais » 113, 1972.

Bonnefoy Yves, *La traducción de la poesía*, Arturo Carrera (trad.), Valencia, Pre-Textos, « Poéticas », 2002.

Carnero Guillermo, *Dibujo de la muerte* [1998], Ignacio Javier López (ed.), Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas 485, 2010.

Carnero Guillermo, *Verano inglés*, Barcelona, Tusquets, 1999.

Carnero Guillermo, *Fuente de Médicis*, Madrid, Visor libros, « Visor de poesía » 609, 2006.

Carnero Guillermo, *Poéticas y entrevistas*, 1970-2007, Málaga, Centro cultural generación del 27, Universidad de Alicante, 2008.

Carnero Guillermo, « Conversación con Guillermo Carnero », *Ágora*, Papeles de arte gramático, Núm. 23. Boletín digital 8. Marzo-Abril 2011, p. 19-39.

Carnero Guillermo, *Una máscara veneciana*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, « Debats » 29, 2014.

Castellet José María, *Nueve novísimos poetas españoles* [1970] Barcelona, Península, 2010.

Collot Michel, *La Pensée-paysage*, Arles, Actes Sud/ENSP, 2011.

De Certeau Michel, *La Fable mystique*, I, Paris, Gallimard, « Tel », 1982.

Espagne Michel, « TRANSFERTS CULTURELS », *Encyclopedia Universalis* [en ligne], consulté le 1er novembre 2015. URL : <http://universalis.fr/encyclopedie/transferts-culturels/>.

Genette Gérard, *Seuils*, Paris, éditions du Seuil, « Points Essais » 473, 1987.

Guillaume Catherine, *La Poésie de Guillermo Carnero, lectures en devenir*, Paris, L'Harmattan, « Palinure », 2020.

Martín-Estudillo Luis, *La mirada elíptica: el trasfondo barroco de la poesía española contemporánea*, Madrid, Visor, 2007.

Morcillo Françoise, « Passeurs de cultures européennes : Manuel Álvarez Ortega, Luis Antonio de Villena – Entretien avec Jaime Siles », *La traduction – Médiation et médiatisation des cultures*, Françoise Morcillo, Catherine Pélage (dir.), Orléans, Éditions Paradigmes, 2015, p. 119-156.

Pageaux Daniel-Henri, « Mythologie et poésie en Espagne entre XX^{ème} et XXI^{ème} siècle », *Impromptus, variations, études – Essais de Littérature générale et comparée*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 159-170.

Pittarello Elide, « *Tempestad* de Guillermo Carnero: una fábula neoplatónica », dans Donatello Ferro (Dir.), *Trabajo y aventura. Studi in onore di Carlos Romero Muñoz*, Roma, Bulzoni, 2004, p. 213-229.

Starobinski Jean, *Montaigne en mouvement*, Paris, Gallimard, « folio essais » 217, 1982.

Steiner Georges, « Le crépuscule des humanités », *Débats*, 104 (1999) ; trad. espagnole à partir du texte en français, *Revista de Occidente* 223, décembre 1999, p. 132-158.

Steiner Georges, *Une certaine idée de l'Europe*, Arles, Actes Sud, « Un endroit où aller », 2005.

Toulet Paul-Jean, *Carnet d'Indochine*, Paris, Éditions Nicolas Chaudun, 2013.

ValÉry Paul, « Introduction à la méthode de Léonard de Vinci », *Variété*, Paris, Gallimard, *nrf*, 1924, p. 161-252.

Zimmermann Marie-Claire, *Poésie espagnole moderne et contemporaine*, Paris, Dunod, 1995.

Zimmermann Marie-Claire, « Guillermo Carnero : Castilla », *Cien años de poesía*, Ed. Peter Lang, Bern, 2001, p. 679-690.

Zimmermann Marie-Claire, « De l'unicité de la voix poématique. Le moi fictif et les signes de la quête ontologique » dans Claude Le Bigot (dir.), *Les polyphonies poétiques* [2003], édition du Kindle, 2016, [emplacements 7215-7539].

NOTES

1 L'historiographie littéraire espagnole distingue les *Novísimos* de la première heure c'est-à-dire ceux qui figurent dans l'anthologie de J.M. Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles* (voir ci-dessous), d'autres poètes considérés comme appartenant également à cette « génération » poétique mais ne figurant pas dans cette anthologie : on compte notamment parmi eux Jaime Siles et Luis Antonio de Villena, pour ne citer que les plus connus. De la même façon, certains des poètes retenus par le critique catalan, dans cette anthologie qui insiste plutôt sur le « vénétianisme » des poètes qui y figurent, n'ont ensuite pas continué dans cette veine poétique.

2 *Dibujo de la muerte*, ed. de Ignacio Javier López, Madrid, Cátedra, « Letras Hispánicas » 485, 2010.

3 *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Península, 2010.

4 « une bouffée d'air pur dans notre monde culturel », *ibid.*, p. 31.

5 Propos de J.M. Castellet repris de Daniel-Henri Pageaux, « Mythologie et poésie en Espagne entre XX^{ème} et XXI^{ème} siècle », *Impromptus, variations, études – Essais de Littérature générale et comparée*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 159.

6 *Ibid.*

7 *Ibid.*

8 Michel de Certeau, *La Fable mystique*, I, Paris, Gallimard Tel, 1982, p. 45.

9 Nous reprenons cette image de M. de Certeau, *ibid.*, p. 23 et n. 13, qui la reprend lui-même d'Angelus Silesius : « titre donné en 1675 aux *Aphorismes spirituels et sentences rimées* […] (1657) ».

10 « Tempête » dans *Dibujo de la muerte*, *op. cit.*, p. 167.

11 Elide Pittarello, « *Tempestad* de Guillermo Carnero: una fábula neoplatónica », dans Donatello Ferro (Dir.), *Trabajo y aventura. Studi in onore di Carlos Romero Muñoz*, Roma, Bulzoni, 2004, p. 229 : « Chaque fois qu'il choisit des objets artistiques comme thème de sa poésie, Guillermo Carnero opère un procès de symbolisation qui suspend – quand il ne le démonte pas en totalité – leur valeur d'usage commun. », Catherine Guillaume (trad.).

12 Georges Steiner, « Le crépuscule des humanités », Débats 104, 1999, trad. espagnole à partir du texte en français, « Revista de Occidente » 223, décembre 1999, p. 132-158 ; Hannah Arendt, *La Crise de la culture*, Paris, Gallimard, « folio essais » 113, 1972.

13 Ce type de titre était « caractéristique de l'âge classique, et peut-être surtout du XVIII[e] siècle », Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, « Points Essais » 473, 1987, p. 74.

14 *Dibujo de la muerte*, *op.cit.*, p. 115, 121, 124 et 156.

15 *Ibid.*, p. 132-134.

16 *Ibid.*, p. 144, 148.

17 *Ibid.*, p. 137, 151, 159 et 196.

18 *Ibid.*, p. 164, 208.

19 « Castilla », v. 11-17 : « D'une mer à l'autre/ je me souviens, j'ai galopé, encore/ et encore, élevant des bastions et des murailles,/ j'ai galopé, je veux vivre, j'ai galopé/ pour laisser derrière moi cette forêt de murs,/ j'ai étendu mon corps, cette broussaille aveugle/ de pierres de taille flétries et mortier incandescent/ d'une mer à l'autre. ».

20 Pour une analyse complète de ce poème, on peut se référer à Marie-Claire Zimmermann, « Guillermo Carnero : Castilla », *Cien años de poesía*, Ed. Peter Lang, Bern, 2001, p. 679-690.

21 Le poète Guillermo Carnero a publié deux ouvrages importants sur l'intertextualité dans son œuvre poétique, qui forment deux excellents guides pour le lecteur : *Poéticas y entrevistas*, 1970-2007 et *Una máscara veneciana*. Voir bibliographie.

22 Les analyses de Michel Espagne sont éclairantes à ce propos, puisqu'il précise que « ce qui retient l'attention du chercheur dans l'analyse d'un transfert culturel, [c'est] la dynamique du passage. […] Le transfert repose sur la prise en compte de toute la texture des relations qui existent entre les deux éléments mis en relation », « TRANSFERTS CULTURELS », *Encyclopedia Universalis* [en ligne], consulté le 1er novembre 2015. URL : <http://universalis.fr/encyclopedie/transferts-culturels/>, p. 2.

23 George Steiner, *Une certaine idée de l'Europe*, Arles, Actes Sud, « Un endroit où aller », 2005, p. 26-27.

24 *Verano inglés*, Barcelona, Tusquets, 1999, p. 69.

25 *Ibid.*, v. 16-17 : « Jamais/ aucun être humain ne fit autant pour moi », Catherine Guillaume (trad.).

26 Visor libros, « Visor de poesía » 609, Madrid, 2006.

27 Il s'agit ici d'un *titre-référent masqué*, une stratégie fréquemment employée par le poète, autre facteur de *dépaysement* du lecteur.

28 « Conversación con Guillermo Carnero », *Ágora*, Papeles de arte gramático, Núm. 23. Boletín digital 8. Marzo-Abril 2011, p. 33-34 : « "Jamais/aucun être humain ne fit autant pour moi" exprime la sensation de beauté et de sérénité que procure l'art, qu'aucun être humain ne peut procurer, car une bombe à retardement y est toujours logée, même si l'art ne peut donner la vie. Cette sensation émotionnelle initiale de solitude et de perte [l'auteur, qui ne pratique jamais l'autobiographie, met ici néanmoins en relation ces vers avec son parcours personnel, une rupture amoureuse] n'aurait pu me permettre cette perception spéciale si elle n'avait été accompagnée de sa charge culturelle, sans laquelle, d'autre part, je serais peut-être passé dans ce lieu comme un touriste de plus », Catherine Guillaume (trad.).

29 *Poéticas y entrevistas*, *op.cit.*, p. 62 : « La mémoire culturelle [...] donne de la profondeur et de la couleur à nos déambulations dans le monde réel », Catherine Guillaume (trad.).

30 Paul Valéry, « Introduction à la méthode de Léonard de Vinci », *Variété*, Paris, Gallimard, *nrf*, 1924, p. 210.

31 « L'embarquement pour Cythère », *Dibujo de la muerte*, *op.cit.*, p. 181, Guillermo Carnero. « Étant près de partir la triste nef,/ dans sa spectaculaire monotonie,/ je veux demeurer seul sur la rive, contempler/ les couleurs confluer en une mer de cendres,/ et tandis que le vent fait résonner/ les crinières des griffons dorés et le gréement/ écouter s'éloigner sur la mer sombre/ les rames, les fanaux, et rester seul. » Catherine Guillaume (trad.).

32 « Panorama depuis la Tour Farnèse », *ibid.*, p. 159, Guillermo Carnero. « Trois nénuphars liquides composent/ un cercle transparent. Ici, d'en haut,/ on dirait un jet continu, et pourtant/ les trois corolles, sans cesse sculptées dans l'eau,/ dilatent leurs pétales jusqu'à remplir la pierre. Si m'était/ offerte l'immortalité, je sais que j'y renoncerais,/ pour mieux sentir comme le vent froid du soir/disperse les fleurs fanées dans la verte caverne. » Catherine Guillaume (trad.).

33 Marie-Claire Zimmermann, *Poésie espagnole moderne et contemporaine*, Paris, Dunod, 1995, p. 178.

34 Guillermo Carnero, « Muchos lectores no quieren conocer, quieren reconocer », *elcultural.es*, 5/04/2017, p. 2 : « Beaucoup de lecteurs ne veulent pas connaître mais reconnaître ».

35 Luis Martín Estudillo, consacre un chapitre de son ouvrage *La mirada elíptica: el trasfondo barroco de la poesía española contemporánea*, Madrid, Visor, 2007, au développement des capacités lectrices sollicitées aussi bien par les auteurs baroques que par les *Novísimos*, p. 157-185.

36 Arles, Actes Sud/ENSP, 2011, p. 21.

37 *Verano inglés*, *op.cit.*, p. 35-37.

38 M.C. Zimmermann, « De l'unicité de la voix poématique. Le moi fictif et les signes de la quête ontologique », Claude Le Bigot, *Les polyphonies poétiques*, édition du Kindle, 2016, [emplacements 7371-7539].

39 Sur la question des doubles dans la poésie de Guillermo Carnero, voir notre thèse *La Poésie de Guillermo Carnero, lectures en devenir*, Paris, L'Harmattan, « Palinure », 2020, p. 261-296.

40 Jean Starobinski, *Montaigne en mouvement*, Paris, Gallimard folio essais 217, 1982, p. 52.

41 « Galerie de portraits », *Dibujo de la muerte*, *op.cit.*, p. 154.

42 Paul-Jean Toulet, *Carnet d'Indochine*, Paris, Éditions Nicolas Chaudun, 2013, p. 70.

43 Françoise Morcillo, « Passeurs de cultures européennes : Manuel Álvarez Ortega, Luis Antonio de Villena – Entretien avec Jaime Siles », *La traduction – Médiation et médiatisation des cultures*, Françoise Morcillo, Catherine Pélage (dir.), Orléans, Éditions Paradigmes, 2015, p. 155.

44 Yves Bonnefoy, *La traducción de la poesía*, trad. Arturo Carrera, Valencia, Pre-Textos, Poéticas, 2002, p. 34.

45 Michel de Certeau, *La Fable mystique*, I, *op.cit.*, p. 18.

RÉSUMÉ

Français
Dire le dedans depuis le dehors, explorer réflexivement le procès d'écriture tout en exprimant langagièrement l'intime d'une relation au monde bouleversée et bouleversante, telle est le chant de la poésie de Guillermo Carnero, l'un des plus grands poètes espagnols actuels, né à Valence en 1947, dont l'œuvre a été récompensée par de nombreux prix nationaux et internationaux. Cette poésie hybride, où s'articulent l'émotion à l'œuvre et la réflexion métapoétique, explore en une errance féconde les univers référentiels convoqués par l'auteur, qui n'établit pas de frontière entre les réalités, qu'elles soient quotidiennes ou artistiques : c'est ainsi que le poète renouvelle incessamment pour lui-même et pour son lecteur les visages du dépaysement. Remettant à chaque fois en scène la nécessaire distance propice à l'épiphanie d'un dépaysement ontologique, le poète établit de fait au fil de son œuvre spiralaire une relation dialogique entre son écriture et les beaux-arts européens, la France, l'Italie, nombre de personnages réels ou imaginaires, de symboles universels tels que l'eau et le jardin –, qui deviennent alors autant de doubles émotionnels et intellectuels, d'acteurs de la distance, qui participent de l'arborescence kaléidoscopique de son complexe rapport au monde. C'est au sein de cette errance dialogique concrétisée en un procès langagier sans cesse renouvelé que se trouve « embarqué » le lecteur qui, tout autant que le poète mais dans une temporalité dissociée qui participe elle aussi du dépaysement, explore alors son propre rapport au monde, opérant une réception signifiante du poème, dont la plurivocité et l'imbrication référentielle empêchent toute fixation univoque d'un sens figé, grâce à ce dépaysement, au déport de la culture vers soi et de soi vers le monde, dans l'omniprésence d'un regard en tension. C'est ce partage avec le lecteur que ce militant de la culture qu'est le poète Guillermo Carnero fait vivre dans cette œuvre immensément riche et ondoyante.

AUTEUR

Catherine Guillaume
Université d'Orléans
IDREF : https://www.idref.fr/235358916

Dé-paysés et dépaysement à l'œuvre dans *Un pays sans bon sens* (1970) et *La Bête lumineuse* (1982) de Pierre Perrault

Johanne Charest

DOI : 10.35562/textures.260

Droits d'auteur
CC BY 4.0

PLAN

Les lieux du dépaysement dans une perspective rhétorique
Un pays sans bon sens (1970) : montrer les dé-paysés pour « empaysager » le spectateur
La Bête lumineuse (1982) : dépayser le poète afin d'illustrer le sort de l'intellectuel québécois volontairement placé parmi les loups
Conclusion

TEXTE

1 Omniprésent dans l'œuvre de Pierre Perrault, le dépaysement apparaît comme une assise herméneutique qui placerait initialement tous ses documentaires, réalisés entre 1963 et 1993, dans une sorte de dispositif de révélation : constater le dépaysement permettrait de donner un accès à tout ce que le visible comporte d'invisible. Dès qu'est exprimée cette « prémisse », la notion porte alors en elle son lot de lieux rhétoriques et il suffit de regarder la manière dont se déploie ce thème pour saisir qu'il s'inscrit dans une mise en action d'un certain regard qui relève du style délibératif ou épidictique pour persuader les spectateurs de l'importance de voir ce qui se cache derrière le mur des évidences. Or, cette fonction « rhétorique » ne se manifeste pas de la même manière dans le temps et l'œuvre du poète-cinéaste. Car, s'il oscille entre les genres argumentatifs et oratoires du plaidoyer et de l'éloge, voire du dénigrement, Perrault la convoque de façon à s'inscrire dans une démarche de plus en plus personnelle. Ainsi, jusqu'en 1980, année du premier référendum sur l'indépendance du Québec, le regard se construit naturellement autour des notions

de dépossession et de collectivité et, ce faisant, c'est surtout à la valeur privative du préfixe « dé- » et à la forme intransitive et passive du participe « paysé » qu'il faut penser. La série de L'Île-aux-Coudres, dont fait partie le film le plus connu de Perrault, *Pour la suite du monde* (1963), est en ce sens significative puisque s'y exprime le constat d'une incapacité généralisée à voir les particularités du territoire québécois, de ses habitants et de ses habitudes [1]. Quand il donne la parole à Alexis, à Léopold ou à Grand-Louis, Perrault tente de fournir les preuves de leur capacité à rêver et à faire partie du paysage et, en foulant avec eux leur habité, en en gardant les traces sur pellicules, il procéderait aussi par accumulation de preuves à un « empaysagement [2] » progressif des spectateurs les obligeant à voir autrement l'île qui a longtemps été au cœur d'une pêche ancestrale héritée des Innus et d'une pratique du fleuve qui est sur le point de disparaitre [3]. Après 1980, son cinéma s'éloignera significativement de cette approche politique qui empruntait beaucoup aux discours de la décolonisation pour résider davantage dans un dépaysement comme procédé d'exemplarité. Les documentaires de cette époque, comme *La bête lumineuse* (1982) et *La Grande allure* (1985), confrontent des hommes instruits, des poètes, des scientifiques, à des situations qui les transforment et les obligent à moduler leur regard sur un objet choisi pour son caractère étranger. En fait, la première période devrait être vue comme un dépaysement des spectateurs que Perrault veut convaincre de leur état de dé-paysés, et la seconde comme le déplacement de poètes et d'intellectuels que le cinéaste veut dépayser pour révéler les décalages d'une société qui se cherche encore une identité. Pour mettre le doigt sur ce glissement de sens, il me faudra d'abord définir les lieux du dépaysement que je viens à peine d'esquisser pour en montrer la présence et la mise en application dans les documentaires *Un pays sans bon sens* (1970) et *la bête lumineuse* (1982).

Les lieux du dépaysement dans une perspective rhétorique

2 Dans un carnet que l'on trouve aux archives de l'Université Laval, on peut lire l'entrée suivante datée du début des années 80 :

> Les livres dépaysent ?
> J'étais dépaysé
> Le dépaysement qu'est-ce. Pour être dépaysé un homme a-t-il besoin d'un pays. Peut-on être dépaysé de nulle part, d'une approximation, de l'inédit.
> Être universitaire c'était souvent être paysé par les livres. Situé dans les livres. Faire le point dans l'écriture. Je me voulais universitaire. Je me cherchais dans des livres une identité. un pays. Comme tout le monde je rêvais de pavillons lointains. J'habitais la fiction. Tout n'était que fiction. L'élixir du rév. p. Gaucher et la chèvre de M. Seguin (il s'appelait Seguin le m. et non Séguin). Les fleurs du mal. Toutes les fleurs. Les oiseaux de Messiaen Tous les oiseaux. Je me trouvais nulle part. les mots étaient déportés. Le mot chevreuil, le mot outarde. Le mot rouge-gorge, le mot canot. On me recommandait canoë [4].

3 On constate, condensées ici, les fondations de la notion de dépaysement telle qu'elle se manifeste dans l'ensemble de l'œuvre de Perrault. De fait, tout tourne autour de trois types de colonisation qui, en soi, « paysent » ou dépaysent : celle du territoire, celle de l'esprit et celle de la langue. La gradation mise en œuvre dans cet extrait est de type antinomique, voire chiasmatique, puisqu'il dit à la fois une chose et son contraire tout en respectant une construction rhétorique qui semble liée au syllogisme : A-B-B-A. Si j'ai été dépaysé, dit-il au deuxième paragraphe, c'est que je lis (A) ; pour être dépaysé, il faut avoir un pays, comme je n'ai pas de pays, je ne peux pas être dépaysé (B) ; cependant, être universitaire, c'est être paysé par des livres, comme j'ai la prétention d'avoir été un universitaire, j'ai lu et ai été paysé sans nécessairement avoir de pays (B) ; tout ce que j'ai lu m'était étranger et ne rendait pas compte de ma réalité, donc en lisant, je me dépaysais (A). Déjà, dans cette structure logique, l'antinomie repose sur deux acceptions de la notion qui m'intéresse ici : l'être dé-paysé, dépaysé ou paysé et les mouvements de dépaysement ou d'empaysagement. Ainsi, dans cette perspective, le premier couple est un constat qui rend compte de la passivité devant laquelle est placé, comme une évidence à laquelle on ne peut échapper, celui qui constate le caractère négatif de chacun de ces états par le simple fait que l'un et l'autre termes dénotent l'absence d'agentivité du sujet ainsi confronté à ce qui lui manque ou ce qui lui est imposé (un pays, une littérature, un système de dénomination). Le

couple relèverait alors de l'indice, c'est-à-dire de ce que le réalisateur décide de montrer et de ce qui finit par être inexorablement observé par les spectateurs [5]. Quant au deuxième couple, il s'agit plutôt d'une démarche sous-jacente qui est induite par ce que révèle la monstration ou l'observation du premier, il convie un regard actif capable de prendre la mesure des lieux de la signification (dans les mouvements du dispositif-caméra et ses hors-champs) [6]. De fait, il comporte une solution à la privation et à la passivité : un mouvement de dépaysement, puis un autre d'empaysagement qui permettraient, ensemble, de dépasser les aprioris dans lesquels nous place le premier couple [7]. Ce faisant, il relève plutôt de l'invisible, ou, plus justement, de l'indiqué, qu'un travail d'interprétation peut, seul, dévoiler.

4 En soi, que l'on se trouve avant ou après 1980, les lieux du dépaysement fonctionnent de la même manière, mais pas le dispositif. Dans la première période, un premier mouvement rend apparents les détails de l'évidence (les sujets sont dé-paysés) alors qu'un deuxième oblige le spectateur à co-construire le sens en acceptant qu'il se trouve dans un dispositif de dévoilement qui a beaucoup à voir avec la déterritorialisation telle qu'elle serait définie par Deleuze et Guattari : « Se déterritorialiser, c'est quitter une habitude, une sédentarité. Plus clairement, c'est échapper à une aliénation, à des processus de subjectivation précis [8] ». Toutefois, dans la deuxième partie de l'œuvre, s'il se trouve un dépaysement intrinsèquement lié au dispositif, il semble que quelque chose se soit brisé dans les rouages de la mécanique : il ne semble plus y avoir d'empaysagement possible, mais une affirmation de cet espace négatif dont parle Pierre Nepveu dans *L'Écologie du réel* [9]. Cet « espace culturel ironique et ludique, où la distance et le dépaysement ne cessent de faire sens et de perdre le sens simultanément [10] » est surtout lié aux œuvres poétiques et narratives des années soixante, toutes tendues à démontrer que les Québécois étaient colonisés et « culturellement fatigués [11] ». Or, avec Perrault, cette voix est déjà dépassée dans les créations contemporaines des auteurs étudiés par Nepveu. En effet, la démarche d'empaysagement positif entraine un refus du constat et de l'impasse. C'est après l'échec référendaire de 1980 que cette ligne se dessine comme si devant l'incapacité de se donner un pays,

Perrault devait passer à autre chose adoptant alors le discours qu'il semblait avoir jusqu'alors essayé de transcender.

5 En regardant de plus près *Un pays sans bon sens* (1970) et *La Bête lumineuse* (1982), j'espère d'ailleurs comprendre ce glissement et saisir ainsi le poids épistémologique de la notion de dépaysement chez Perrault.

Un pays sans bon sens (1970) : montrer les dé-paysés pour « empaysager » le spectateur

6 Réalisé à partir d'images captées entre 1968 et 1970, le documentaire est le résultat d'un ingénieux montage de situations diverses qui mettent en évidence le décalage certain qui existe entre des sujets hétéroclites (Innu.e.s, bûcherons et ouvriers québécois, Franco-albertains, Acadiens et Bretons) et les normes régulatrices de la société dont ils sont eux-mêmes issus. Ces normes se retrouvent portées par le regard d'un biologiste, Didier Dufour, qui, tout en menant son enquête pour savoir si les Canadiens français sont assez matures pour l'indépendance, est aussi confronté à ses préjugés que le film finira par défaire un à un. Perrault provoque donc des rencontres entre ce sujet qui a le « sens de l'autorité sans bon sens [12] » et tous ces autres qui sentent que quelque chose leur échappe pour signifier une dépossession qui passe par l'absence d'un signifiant commun : un pays, une nation.

7 Tout le film se construit autour de cette absence et les arguments avancés accumulent les preuves de l'importance de l'émancipation politique pour l'ensemble des intervenants. Comme cette accumulation est organisée autour de trois thèmes qui constituent les trois parties du film, elle emprunte les bases de la structure dialectique de manière à rendre apparentes les visées rhétoriques du réalisateur : 1) L'appartenance à l'album [13] (thèse) ; 2) Le refus de l'album (antithèse) ; et 3) Le retour à l'album (synthèse). Or, cette dialectique n'est délibérative qu'en apparence dans la mesure où, peu importe la lorgnette par laquelle on tente de saisir le portrait qui est ainsi dressé pour nous, il est évident que chacune de ces parties est

une seule et même réponse au fait d'être dé-paysé. L'ouverture du film condense d'ailleurs assez bien l'ensemble des points de vue qui seront présentés par le cinéaste en plaçant toutes les ambiguïtés liées à la situation particulière du Québec et à la difficulté du dé-paysé de prendre place dans tous les débats qui semblent l'exclure [14].

8 Arrivé au bout d'un chemin pour observer les oies, Dufour, accompagné de Yolande Simard (épouse de Perrault) et de Gaston (un ami cinéaste), refuse de s'approcher du troupeau de peur de se faire tuer en traversant la barrière (le territoire serait bondé de chasseurs embusqués). Il en profite alors pour rappeler son sens de l'autorité que je viens d'évoquer. Voici l'extrait du film qui est complété par un commentaire de Perrault (en italique) :

> Et pourtant les trois amis n'ont droit qu'à l'émotion car l'« autorité » a placé devant leur voiture un écriteau signifiant que les approches du Cap Tourmente n'appartiennent pas aux descendants de Jacques Cartier. Il est incontestable que l'Église leur a donné « le sens de l'autorité sans bon sens »… non sans en tirer son profit.
> **Didier** : Quand elles sont là [il parle des oies sur la plage, de l'autre côté de la barrière], elles appartiennent au Séminaire de Québec.
> **Yolande** : (elle rigole de son sens de l'autorité, sans le partager). On va pas les faire lever ? Regarde ça Didier ! On est rendu.
> **[…]**
> **Didier :** Mais t'as pas le droit de rentrer là. C'est en pleine chasse. Les gars (gardiens) sont là.
> **Yolande :** Mais laisse donc…
> **[…]**
> **Yolande :** (elle rigole ne pouvant concevoir que Didier, son ami d'enfance et de liberté, se sente lié « administrativement » surtout. L'enfance demeurant entre eux la norme absolue). Viens ! Viens. On va aller les voir (elle l'implore quasiment)
> **Didier :** On les voit, pauv'p'tite [15].

9 Comme le souligne Perrault dans l'ensemble des commentaires qu'il ajoute au cours de cet échange, on est en droit de se poser la question de l'appartenance qui ne réussit pas à s'imposer chez les sujets placés dans cette situation. Car, si Yolande Simard souhaite franchir la barrière et faire « lever les oies », elle restera sagement avec Didier à attendre que ce dernier passe à l'action. Pourtant, à leur insu, il se passe bien quelque chose, puisque le dispositif, lui, traverse

les barrières pour s'approprier d'abord du regard les lieux d'où les corps sont exclus et pour proposer ensuite des envols et des paysages de pâturage dont l'arrière-plan apporte un nouveau symbole d'occupation, le « bateau de fer », « la masse sombre [16] » qui sillonne le fleuve. Ce faisant, c'est la puissance d'empaysagement qu'encourage le mouvement de la caméra. Par elle, ce qui est invisible devient tangible pour les yeux du spectateur seulement (les sujets demeurent privés de ces images) et il appartient à ce dernier de saisir l'opportunité du réel ainsi offert. Un autre exemple de ce type de regard repose sur la séquence où, alors que Dufour délimite le « *club* » privé qui se trouve de l'autre côté de la barrière et qui les empêche de s'approcher des oies, le caméraman, lui, reprend le même mouvement en sens inverse pour montrer, en plan rapproché et en *zoom in*, ledit paysage pourtant invisible pour les personnages qui voudraient bien le contempler et le saisir [17].

10 Dé-paysés, Didier Dufour, Yolande Simard et Gaston demeurent donc à l'orée du récit et du territoire, seule la caméra peut entamer une traversée et opérer une forme de libération et permettre le déploiement de « la fonction fabulatrice » identifiée plus tôt. Sans cette prothèse médiatique, les personnages se trouvent devant les oies comme devant l'existence : dans une marge et à l'écart de l'histoire. En ce sens, il est extrêmement évocateur que les séquences qui suivent cet extrait proposent en narration les récits de Jacques Cartier sur fond d'images d'oies et de fleuve évoquant les premiers pas d'un empaysagement au nom du roi de France. Dans l'univers perraultien, ce texte en particulier est aussi une façon pour le poète-cinéaste de s'émanciper des fictions du cours classique et de l'université, de ces livres qui l'auraient « paysé » – pour reprendre les termes de son carnet – aux dépens du vrai pays qu'il aurait fallu apprendre à habiter complètement, à parcourir des yeux et des pieds. D'ailleurs, pendant cette séquence, Perrault insère une parole de Dufour qu'on ne peut comprendre qu'avec toute l'ironie qu'elle contient : « Tiens ! Vous vouliez le savoir… vous le savez. Puis touchez-y donc… c'est à nous autres, ce pays-là [18] ». Comment en effet « savoir », « toucher » et « avoir » un pays qu'on ne peut voir, fouler et habiter que partiellement. Ce faisant, Perrault place les bases d'une réflexion politique qui organiseront le reste du film autour d'une série de portraits qui tendent à placer les divers

discours dans une perspective de décolonisation en remettant en question chaque rapport de force pour placer devant un même ennemi – le capital et ses territoires pour reprendre la terminologie deleuzienne – des humains qui ne cherchent qu'une subjectivation à l'intérieur d'un espace commun qui pourrait devenir diégétique. Or, si Perrault pose le problème du dépaysement par la mise en scène de dé-paysés, c'est qu'il tente, par la répétition de cette figure, de provoquer un éveil chez les spectateurs, eux-mêmes en attente d'une mise en récit. Et c'est au contact d'autochtones, d'un franco-albertain et de Bretons que ces aspirations deviennent plus évidentes relevant d'un symptôme de dépaysement généralisé, plutôt qu'essentiellement québécois : devant le pouvoir et la norme, tous les sujets placés au cœur du dispositif « modernité » sont démunis et décalés et ne semblent pas conscients de faire partie des rouages d'une machine dé-paysante qui territorialise. Ainsi, par tous ces ailleurs qu'il braconne de sa caméra et qu'il reterritorialise en essayant de provoquer l'éveil d'un nouveau sens, Perrault rend visible un écoumène dont ont été dépossédés tous ses protagonistes et les spectateurs auxquels il s'adresse.

11 Il semble que cette mécanique de dévoilement vise à faire naitre un sentiment de souci assez grand pour le territoire pour que s'accomplisse éventuellement une émancipation politique et culturelle qui prenne comme modèle, non pas l'Europe et les États-Unis, mais chaque strate sédimentée d'une habitation de cet espace qu'il replace sous nos yeux. Dans *Un pays sans bon sens*, Perrault tente de capter tout ce Québec ignoré du discours, le Québec associé à tort au pittoresque et au folklore, celui des Innus de Mashteuiatsh, de Uashat et d'Unamen-Shipu, des bûcherons, des ouvriers de la mine et des caribous. En France, c'est à la Bretagne qu'il s'intéresse, à cette Bretagne qui vient à peine de laisser tomber la coiffe et qui compte plus de 5 000 marins à terre, incapables de vivre de leur pêche, incapable de vivre tout court. À Paris, Perrault met aussi Maurice Chaillot, un franco-albertain exilé, sur le chemin de Didier Dufour, et cette rencontre déstabilise le biologiste puisque Chaillot raconte que seule Paris l'« em-paysage », que là seulement il se sent chez lui. Loin de ces lieux qui l'ont vu naitre, loin de Winnipeg, il s'émancipe de la honte avec laquelle il a grandi, de cette honte dont Perrault rappelle la parenté avec celle évoquée dans ce vers de

Miron : « Les pharisiens ne pardonneront jamais à ma poésie d'avoir eu honte [19] ».

12 De fait, tout le film est orienté dans cette perspective : redonner à voir, rendre de nouveau visible, ce qui se fait de plus en plus absent des discours dominants et qui se confond trop facilement avec le pittoresque. Rendre évidents les stigmates d'une honte injustifiée et, en sens, la série de portraits d'hommes et de femmes qui serviront d'assises aux idées du cinéaste constitue la grande preuve de ces décalages obligés et de cette violence qui soumet tous ces sujets au dé-paysement. Ce faisant, le discours s'inscrit dans une dynamique indirecte de persuasion puisque devant l'évidence, les spectateurs n'ont d'autres choix que de suivre la caméra braconnière pour trouver une voie à leur propre « em-paysagement ». C'est par les traces d'un regard rhétorique et les invitations furtives de la caméra à voir au-delà du mur des évidences que le mouvement de dépaysement/d'empaysagement instauré par le dispositif en est un de dévoilement progressif dès lors que le spectateur est apte et disposé à suivre le chemin qui se dessine pour l'aider à transcender sa condition. Chose certaine, la force de persuasion du film a été rapidement prise en compte par le pouvoir fédéral en place qui, au lendemain de son unique représentation devant des étudiants et des étudiantes de l'Université de Montréal en février 1971, est intervenu auprès de l'Office national du film pour en empêcher la diffusion. L'intervention aura été si efficace qu'il aura fallu attendre 27 ans avant qu'*Un pays sans bons sens* ne fasse l'objet d'une nouvelle représentation publique et tous les droits vendus avant l'acte de censure ont été révoqués [20].

La Bête lumineuse (1982) [21] : dépayser le poète afin d'illustrer le sort de l'intellectuel québécois volontairement placé parmi les loups

13 Dès les premières séquences de *La Bête lumineuse*, il semble évident que le regard a changé d'angle et, s'il garde une valeur rhétorique,

cette dernière ne se trouve plus dans un mouvement d'empaysagement pris en charge par la caméra, mais dans le fait de vouloir persuader les spectateurs qu'il est des lieux où l'intellectuel est humilié. Réalisé en 1982 dans le but de capter une partie de chasse entre amis, *la Bête lumineuse* est de tous les films de Perrault celui qui s'éloigne le plus de l'objectif documentaire du cinéaste [22]. Ici, non seulement le dépaysement, plutôt qu'un simple lieu d'interprétation, devient un rouage du dispositif, une part active de la mécanique de la démonstration, mais en plus, le projet de départ se transforme en un vaste rituel de mise à mort symbolique du poète ainsi placé dans un univers qui lui est étranger. L'ouverture, qui emprunte aux procédés ostentatoires de certains rituels – on pavane une tête d'orignal sur le toit d'une voiture – propose un intéressant parallèle entre la chasse à l'orignal, que les images viennent signifier, et le rituel d'humiliation dont rend compte le dialogue entre les deux amis qui s'expliquent *a posteriori*. En effet, Bernard L'Heureux, qui se présente dans toute cette histoire comme le « chef de la meute », essaie de justifier en quelques mots l'expérience négative que vient de subir son ami d'enfance, Stéphane-Albert Boulais :

> Bernard – C'est quoi tuer un orignal ? Pour commencer, tu l'suis, tu l'approches, tu l'étudies, tu l'traques pis tu l'tires. C'est le même scénario qui se reproduit l'soir. Tu t'ramasses au camp, pis là t'arrives, pis, tout d'un coup, un moment donné, y a quelqu'un qui va s'avancer sur quequ'chose. Ben, tu l'laisses aller, tu y donnes du câble, pis là, tout le monde s'occupe de son cas. Pis tu prends un cas à la fois parce que, si tu t'en vas là, tu l'sais que tu t'en vas t'faire maganer.
> Stéphane-Albert – Bon ben dans c'cas-là [...] pourquoi... moé j'aurais aimé en tout cas que tu m'l'dises avant. Tu me l'as pas dit ça.
> Bernard – J't'ai expliqué ça...
> Stéphane-Albert – Tu m'as pas expliqué ça Bernard...
> Bernard – Tu comprends rien du système des loups pis des orignaux, parce que j't'ai dit que c'était une meute de loups. Y font quoi les loups, y chassent [23].

14 Le dispositif de dépaysement repose essentiellement sur l'incompréhension d'un système par le poète qui y est placé volontairement, mais avec des attentes d'un tout autre ordre que celles qui régissent les rapports entre les gens impliqués dans l'aventure. On pourrait ici, beaucoup plus facilement qu'avec les films

de la première période, imaginer « l'espace négatif [24] » dont parle Nepveu puisque se trouve dans chaque scène l'énonciation d'une impasse. De fait, le film se construit comme un vaste rituel qui fait de Boulais le bouc émissaire d'une démonstration de force dont il ne peut sortir vainqueur. Ignorant les codes de cette bacchanale au milieu de laquelle il se lance dans un élan naïf de fraternité, il devient vite un Penthée qui, dans l'arène et les limites du camp, y laissera sa dignité [25]. En ce sens, Deleuze voit juste en associant le film à Dionysos, mais l'esprit du dieu est davantage lié à la valeur expiatoire et cathartique du lieu comme espace de sacrifice et d'affirmation pour ce que nous appellerions aujourd'hui une masculinité toxique d'où devrait être exclue toute effusion de sentiments [26]. Ainsi, lorsque Boulais prend la parole pour réciter un poème d'amour à son ami Bernard, lorsque ce moment se réalise alors que l'assemblée complète est fortement avinée et prête à chasser l'homme, on comprend que le dépaysement du poète ne peut plus être vu que comme une occasion de remettre le verbe à sa place. Avec l'avertissement que lui fait Bernard après coup, on comprend que Boulais n'avait aucune chance de se sortir indemne de ce dispositif et tout, dans la cinématographie et le montage, met en évidence cette inéluctable humiliation de l'homme qui n'agirait pas comme un homme dans un contexte, lui, que l'on veut absolument masculin [27].

15 Contrairement aux films précédents, il n'existe ici aucun indice, aucune évidence à dépasser et, si le projet de départ était vraiment de permettre à deux néophytes de participer à leur première chasse (Boulais étant accompagné par Maurice Chaillot, le franco-manitobain qui apparaissait dans *Un pays sans bon sens*), l'absence d'orignaux le fera dévier : le poète et l'intellectuel ne seront pas égaux devant les chasseurs qui, sans la bête, se reporteront sur le plus vulnérable [28]. D'ailleurs, un plan à lui seul condense cette volonté de resserrer le regard sur l'univers des chasseurs sans offrir cette possibilité d'empaysagement que l'on retrouve dans les films de la période précédente [29]. Par le montage, Perrault démontre que l'univers des chasseurs est restreint, fermé sur lui-même et sur sa propre impuissance lorsque, aux minutes 00:06:43 à 00:07:26 du film, la caméra, accompagnant le regard des chasseurs, demeure en plan d'ensemble sans mettre à profit les possibilités du dispositif pour permettre la captation de l'animal à l'origine de toute cette aventure.

Ironiquement, les seuls orignaux que le film placera sous nos yeux sont ceux de l'ouverture : la bête morte dont on pavane la tête et l'orignal dessiné sur le rocher qui marque la zone de chasse de la rivière Maniwaki [30]. Cette conjonction entre la bête sanglante que l'on sort de la zone de chasse et le simulacre qui en marque l'entrée indique la frontière du dépaysement qui attend Boulais et Chaillot et contient toutes les preuves des échecs à venir. Ce simple marqueur, qui me semble rhétorique, procède différemment du processus d'empaysagement de la première période dont la caméra se fait complice.

16 Il s'agit bien de part et d'autre d'un dispositif de révélation qui repose sur un constat, mais, alors que la manière dont il est utilisé dans les premiers films comporte un mouvement positif de dépassement des évidences, *La bête lumineuse* d'abord, *La Grande allure* ensuite, de même que *Cornouailles* et *Oumigmag*, qui seront les deux derniers films de Perrault, confrontent tous un individu à une altérité radicale (le groupe de chasseurs, le fleuve, le bœuf musqué). Cette confrontation, au départ, attire le « cobaye » parce qu'il renferme la possibilité d'un mouvement positif pour lui, la possibilité d'une expérience qui lui permettra peut-être de se révéler à lui-même. En ce sens, le rapport initial aux espaces qui domine dans ces films emprunte beaucoup à la notion foucaldienne d'hétérotopie, à ces « contre-espaces, ces utopies localisées [31] » qui renferme dans l'imaginaire d'un peuple, ou d'un individu, les clés d'une potentielle métamorphose :

> […] d'autres hétérotopies sont liées, non pas à la fête, mais au passage, à la transformation, au labeur d'une régénération. C'étaient, au XIX^e^ siècle, les collèges et les casernes, qui devaient faire d'enfants des adultes, de villageois des citoyens, et de naïfs des déniaisés [32].

17 La partie de chasse, avec son « système d'ouverture et de fermeture qui […] isole [ceux qui s'y trouvent] [33] » est en effet le lieu d'une recherche d'accomplissement. Car en participant à la chasse, Boulais a l'impression de s'immiscer dans un hors lieu où tout tendra à lui révéler « la bête mythique [34] » qui lui apprendra à mieux aimer. D'ailleurs, dans les séquences qui nous le présentent avec Chaillot avant leur départ, tout le montage est fait de façon à mettre en

évidence non seulement leur enthousiasme face à la chasse et à ce qui les attend, mais également le décalage qui les guette. Boulais, emporté par son lyrisme, qui lui vaudra les foudres et le mépris des chasseurs et qui sera à la source de son rejet et de son humiliation, file, entouré d'amis poètes, une métaphore érotique qui associe la chasse aux exploits du sexe masculin, alors que Chaillot, de son côté, dévoile la cible qu'il cache sous sa chemise proposant alors une métaphore biblique : « j'ai toujours… toujours été un Saint-Sébastien au fond [35] ». De fait, c'est la figure de l'intellectuel, la figure du « paysé » par le cours classique qu'il devient impératif pour les chasseurs de remettre à sa place, et toutes les références à la culture faites par ces derniers sont toutes empreintes du mépris qu'ils lui portent. Le film documentaire devient donc ce dispositif de révélation qui, par la mise en exemple, par le dépaysement, soulève et critique le dur rôle du créateur dans la société malgré tous les efforts qu'il peut déployer pour se conformer. Pas d'empaysagement donc, mais une difficile confrontation au réel pour son public constitué, cette fois, de « paysés ».

Conclusion

18 En somme, le dé-paysé/paysé de la première période imposerait un nouveau mouvement de dépaysement ou d'empaysagement chez celui qui peut voir et comprendre le principe de la co-construction du sens placé au-delà des évidences. Perrault inviterait alors le spectateur à outrepasser les cadres et les systèmes imposés non pas dans une perspective consciemment vouée à l'échec, mais pour proposer à ses récepteurs d'agir sur le sens avec lui dans l'espoir que le collectif prenne les rênes de son récit [36]. Cette dynamique serait renversée après 1980 où Perrault adopterait alors une posture d'expérimentateur : en dépaysant un individu qui relève d'un groupe déjà marginalisé par la masse, le poète ou l'intellectuel, le cinéaste tenterait alors, dans la constatation, de provoquer son « cobaye » qu'il place en exemple au centre d'un univers qui ne lui veut pas que du bien. Il est évident pour moi que *La Bête lumineuse*, même si l'on retrouve ce principe d'exemplarité dans les trois derniers films de Perrault, est un documentaire à part dans sa filmographie. Il y pousse à l'extrême l'ironie d'une situation perdue d'avance et, s'il y a une co-construction du sens, cette dernière se fait alors dans la violente

évidence tout en empruntant d'autres recours que ceux qui se manifestent dans le mouvement d'empaysagement.

19 Lieu d'interprétation de la manifestation d'un certain type de regard, le dépaysement semble faire partie d'une potentielle herméneutique québécoise qui, dans ces deux exemples choisis chez Perrault, passe par le dispositif : confrontée aux évidences placées devant son objectif, la caméra « empaysage » ou accentue l'ironie afin de révéler au spectateur une identité, un but commun et éveiller un sentiment de souci assez grand pour provoquer le changement. Or, chez un écrivain comme Hubert Aquin (1929-1977), par exemple, le dépaysement est tout aussi présent, mais il est davantage lié à des lieux extradiégétiques et transdiégétiques qui se déploient en dehors du récit de manière à rendre visibles tout ce qui échappe à l'expérience tangible du monde. Par lui, Aquin dépayse ses personnages et ses lecteurs dans un désir de leur révéler ce qui est directement sous leurs yeux sans qu'ils ne puissent lui donner un quelconque sens.

BIBLIOGRAPHIE

Deleuze Gilles et Guattari Félix, *L'Anti-Œdipe*, *Capitalisme et schizophrénie*. Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1972/1973.

Deleuze Gilles, *Cinéma 2 – L'Image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1985.

Division de la gestion des documents administratifs et des archives de l'université Laval, *Répertoire numérique détaillé*, « Fonds Pierre Perrault (P319) », 2000 [En ligne] <https://www.archives.ulaval.ca/wp-content/uploads/R%C3%A9pertoire_num%C3%A9rique_P319Perrault.pdf (Document consulté le 13 février 2020).

Ducharme Olivier et Fradet Pierre-Alexandre, *Une vie sans bon sens. Regard philosophique sur Pierre Perrault*, Montréal, Nota Bene, coll. « Série philosophique continentale », 2016.

Foucault Michel, *Le Corps utopique*, *Les Hétérotopies*, Paris, les Nouvelles Éditions Lignes, 2009.

Hautreux Françoise, *Indices et cinéma documentaire*, Paris, Université Parix X – Formation de Recherche cinématographique, 1988.

Nepveu Pierre, *L'Écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », n° 98, 1999.

Perrault Pierre, *Pour la suite du monde*, Montréal, 1963, 105 min, Office Nationale du Film du Canada, <www.onf.ca> [En ligne] <https://www.onf.ca/film/pour_la_suite_du_monde/>

Perrault Pierre, *Un pays sans bon sens*, Montréal, 1970, 117 min 45s, Office Nationale du Film du Canada, www.onf.ca [En ligne] <https://www.onf.ca/film/un_pays_sans_bon_sens/> (site consulté le 15 septembre 2019).

Perrault Pierre, *Un pays sans bon sens* ou *Wake-up mes bons amis*. Montréal, Lidec, 1972.

Perrault Pierre, *La Bête lumineuse*, Montréal, 1982, 127 min, Office Nationale du Film du Canada, <www.onf.ca> [En ligne] <https://www.onf.ca/film/bete_lumineuse/> (site consulté le 15 septembre 2019).

Perrault Pierre, *L'Oumigmatique ou l'objectif documentaire*, Montréal, l'Hexagone, 1995.

NOTES

1 Pour voir ou revoir ce film, vous pouvez suivre ce lien : Pierre Perrault, *Pour la suite du monde*, Montréal, Office Nationale du Film du Canada, 1963 [En ligne] <https://www.onf.ca/film/pour_la_suite_du_monde/>.

2 J'ai choisi ici le terme d'empaysagement puisqu'il fait déjà partie du vocabulaire critique québécois depuis la sortie de l'essai de Vincent Lambert, *L'âge de l'irréalité. Solitude et empaysagement au Canada français 1860-1930*. Montréal, Nota Bene, 2017. La thèse de cet ouvrage est que la littérature canadienne-française d'avant 1930 échouerait à décrire le paysage et aurait eu recours à des images plus européennes qu'américaines ou québécoises.

3 Le mouvement s'observe aussi par rapport aux décalages que Perrault met de l'avant entre le Québec des régions éloignées qu'il préfère mettre en scène et la cosmopolite ville de Montréal. Tous les films de Perrault se déroulent dans les marges du territoire : l'Abitibi, le Grand Nord, la Côte-Nord, Charlevoix et même Maniwaki qui, à 300 km de Montréal, demeure une réserve faunique dédiée à la chasse.

4 Division de la gestion des documents administratifs et des archives de l'Université Laval, *Fonds Pierre Perrault*, P319/A3, Journaux personnels 1984 (1985-1986).

5 À ce propos, voir Françoise Hautreux, *Indices et cinéma documentaire*, Paris, Université Paris X – Formation de Recherche cinématographique,

1988, notamment les pages 81-110 « Dévoilement indiciel de l'ordre des actions ».

6 Dans le contexte de la thèse, ce regard est dit rhétorique. Largement étudiée dans les textes antiques et classiques, la notion semble prégnante au Québec où l'enseignement de la rhétorique est fait dans le cadre du *Ratio studiorum* jusqu'en 1967. Pour François Goyet (*Le Regard rhétorique*, Paris, Garnier, coll. « L'Univers rhétorique », n° 4, 2017), il s'agit d'un mouvement de co-construction entre un auteur et ses lecteurs qui, partant des détails, permet de saisir un tout non montré, non explicite, c'est-à-dire, sa forme (la formule est de Cicéron). Voir notamment les pages 9-26, « Introduction ».

7 À la manière du couple « déterritorialisation et reterritorialisation », il me semble que le dépaysement et l'empaysagement ne peuvent aller l'un sans l'autre. Voir Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie I*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1972/1973, dont la p. 383 où les auteurs mettent l'accent sur la reterritorialisation qui a lieu après chaque déterritorialisation.

8 Relayée comme une citation directe de Gilles Deleuze et Félix Guattari, qui serait tirée de l'*Anti-Œdipe* (*op. cit.*, p. 162), cette définition est créée de toute pièce comme une interprétation de la notion de « déterritorialisation » telle qu'elle se présente dans l'ensemble de l'œuvre de ces penseurs. Cependant, elle contient bien l'essence du concept : impliquant toujours une reterritorialisation, le processus de remise en cause de tout ce qui relève de la territorialité (« habitudes » et « sédentarité »), décontextualiserait les règles et les évidences qui, elles, « aliènent » pour entamer un mouvement de dévoilement identitaire (« subjectivation »). Citée, entre autres, par Joubert Satyre, « Non-lieux et déterritorialisation, tropicalisation et reterritorialisation dans *Passages* d'Émile Ollivier et *La dérive douce* de Dany Laferrière », *Voix plurielle* [En ligne] <file:///C:/Users/15145/Downloads/464-Texte%20de%20l'article-1672-1-10-20111203.pdf> (article consulté le 15 octobre 2019).

9 *Cf.* Pierre Nepveu, *L'Écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », n° 98, 1999.

10 *Ibid.*, p. 16.

11 Il serait impossible d'établir une liste exhaustive de tout ce qui s'est écrit à ce sujet dans les années soixante, mais parmi les textes les plus

significatifs, on retrouve ceux d'Hubert Aquin (« La fatigue culturelle du Canada français », *Liberté* 23, 4 (1962), p. 299-325 et « Profession : écrivain », dans : Hubert Aquin, *Point de fuite*, édition critique établie par Guylaine Massoutre, Montréal, Bibliothèque Québécoise, 1995, p. 45-59.), celui de Pierre Vallières, (N*ègres blancs d'Amérique*, Montréal, Éditions *Parti pris*, 1968), ceux de Paul Chamberland (« Dire ce que je suis » et « Fondation du territoire », *dans* : Paul Chamberland, *Parti pris anthropologique*, Montréal Éditions Parti pris, 1983, p. 171-183 et 241-278) et « L'Œdipe colonial » de Pierre Maheu, (dans Pierre Maheu, *Un parti pris révolutionnaire*, Montréal, Éditions Parti pris, 1983, p. 27-39).

12 Pierre Perrault, *Un pays sans bon sens* ou *Wake-up mes bons amis* !!! Montréal, 1970, 117 min 45s, Office Nationale du Film du Canada, onf.ca, [En ligne] <https://www.onf.ca/film/un_pays_sans_bon_sens/>. Le film a aussi été complété, comme beaucoup des projets de Perrault, par un livre-*ekphrasis* qui en reprend l'ensemble lui ajoutant des commentaires, des impressions. J'utiliserai ce livre pour la transposition des dialogues et des parties choisies pour illustrer mon propos tout en renvoyant aux minutes du film entre parenthèse après la citation. Donc, pour ce passage, voir Pierre Perrault, *Un pays sans bon sens* ou *Wake-up mes bons amis*, Montréal, Lidec, 1972, p. 13 (00:01:14).

13 Dans l'introduction de cette première partie, Perrault rappelle que le terme est de Dufour, on l'entendra d'ailleurs le répéter au cours du film. Or, le terme « album » comme il est employé par le biologiste n'est jamais limité au support photo, il « signifie tantôt le village, souvent la descendance, parfois la « délignée », à l'occasion le voisinage, […] mais toujours, d'une façon ou de l'autre et plus ou moins, le pays ! ». *Ibid.*, p. 10.

14 *Ibid.*, p. 10-29 (00:00:40 – 00:08:00). Je vous invite à regarder le passage avant de poursuivre votre lecture.

15 *Ibid.*, p. 13-20 (00:00:06 – 00:02:41).

16 *Ibid.*, p. 15 (00:01:59).

17 *Ibid*, p. 16 (00:02:05 – 00:02:16).

18 *Ibid.*, p. 20 (00:03:03 – 00:03:10) ; ces mêmes paroles sont aussi reprises en 00:19:38 (p. 60) avec la même ironie qui se trouve chez Dufour, mais qui est amplifiée par Perrault dans la mesure où la caméra, elle, permet aux spectateurs de toucher « des yeux », ce que les personnages ne peuvent que deviner.

19 Cité par Perrault, *Ibid.*, p. 122. Pour la référence à Miron, voir Gaston Miron, *L'homme rapaillé*, « Notes sur le non-poème et le poème », Montréal, Typo, coll. « Poésie », 1998, p. 135.

20 Perrault raconte les conditions de cette censure dans un entretien que l'on peut trouver sur le 4e DVD du coffret publié par l'Office Nationale du Film (ONF), *L'œuvre de Pierre Perrault*, vol. 2 : « *La quête d'identité collective* », Montréal, ONF, coll. « Mémoire », 2009 (00:09:18 à 00:14:04). Dans cet extrait, Perrault raconte aussi que le film, acheté par la Société Saint-Jean-Baptiste et le Parti Québécois avant l'interdit de diffusion aurait été utilisé par les troupes du « oui » pour raviver les ardeurs des militants indépendantistes pendant la campagne référendaire de 1980 : « Si le film avait été meilleur, dit-il, peut-être qu'on aurait gagné. » Pour bien comprendre cette censure, il faut aussi savoir qu'en février 1971 commençait le procès de Paul Rose, felquiste de la cellule Chénier accusée de la séquestration et du meurtre du ministre québécois de l'Immigration, du Travail et de la Main d'Œuvre, Pierre Laporte, au nom de l'indépendance du Québec.

21 Pierre Perrault, *La Bête lumineuse* Montréal, ONF, 1982, [En ligne] <www.onf.ca/film/bete_lumineuse>.

22 On retrouve cette posture dans l'ensemble des essais de Perrault, mais plus particulièrement dans *L'Oumigmatique, ou l'objectif documentaire* (Montréal, l'Hexagone, 1995) où il écrit, p. 18-19 : « De la même façon, je réclame pour le documentaire un regard documentaire. Je refuse qu'on sacralise ou mythologise (*sic*) ou mythifie à outrance. Systématiquement. La démarche du chasseur qui rapporte sa chasse n'a rien à voir avec celle du sorcier qui cherche à persuader. Elle est essentiellement documentaire et s'inscrit dans les préoccupations de la connaissance. »

23 Pierre Perrault, *op.cit.*, 1982, [En ligne] <www.onf.ca/film/bete_lumineuse> (00:00:30 – 00:01:10).

24 Pierre Nepveu, *op. cit.*, p. 16.

25 Je rappelle que, sous l'impulsion de Dionysos, Penthée, refusant de le voir comme un dieu, est amené à être témoin d'une bacchanale dont il deviendra la victime sacrificielle, il sera décapité par sa propre mère qui, dans la transe induite par le dieu, le prendra pour un lion. *Cf.* Pierre Grimal, « Penthée », *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 1958, p. 357. Boulais propose d'ailleurs tout un ensemble de personnages mythologiques avant et pendant la chasse. Cet univers est bel et bien le

sien, et la beuverie à laquelle s'adonnent tous les intervenants du film emprunte au *Banquet* de Platon sans cet accord tacite qu'il faut y parler d'amour. Pour le festin, voir Pierre Perrault, *op.cit*, 1982, 00:49:26 et suivantes ; pour le poème d'amour, 01:53:40 – 01:56:12).

26 Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1985, p. 196.

27 Dans un essai qui propose une série de rapprochement entre l'œuvre de Pierre Perrault et la philosophie de Nietzsche, Olivier Ducharme et Pierre-Alexandre Fradet propose une lecture intéressante de cette dynamique alors qu'il considère e passage comme le lieu d'une confrontation entre le créateur et la foule, représentée ici par le groupe des chasseurs. Dans cette optique, même s'ils ne parlent pas de dépaysement, on remarque la mise en marge progressive, mais prévisible, du poète dont la scène du poème d'amour est l'aboutissement.

28 Dans ce dispositif de dépaysement, tel qu'il se présente au montage, Chaillot finit par être épargné pour deux raisons : il s'en sort bien avec les armes et il décide, au bout d'une semaine, qu'il en a assez et quitte le campement.

29 Je me réfère ici à la séquence qui va de 00:06:43 à 00:07:26, dans Pierre Perreault, *op.cit.*, 1982.

30 Je me demande parfois si le fait que le lieu de tournage, c'est-à-dire la réserve faunique de la Maniwaki, à environ 300 km de Montréal, soit si proche de la ville n'a pas un rôle à jouer dans l'atmosphère délétère qui est mis en place. Ce ne sont pas des dé-paysés que rencontrent Boulais, mais des hommes de la ville qui, par loisir, cherchent une fois par année à se mesurer à la nature. Je renvoie aux minutes 00:07:28 à 00:07:49 où Bernard L'Heureux explique que l'homme de la ville doit bien s'échapper de son quotidien pour « se donner un peu de misère ». Aux orignaux de la séquence d'ouverture, je dois tout de même rappeler celui qui sera tué, au milieu du film, par un autre groupe de chasseur. C'est cet original qui induira le banquet (Pierre Perrault, *op.*cit., 00:49:26 et suivantes) qui permet de voir à l'écart Boulais et Chaillot. D'ailleurs, Boulais est traumatisé de cette journée où il a été mis plus d'une fois à l'épreuve.

31 Michel Foucault, *Le Corps utopique, Les Hétérotopies*, Paris, Nouvelles Éditions Lignes, 2009, p. 24.

32 *Ibid.*, p. 31-32.

33 *Ibid.*, p. 32.

34 Pierre Perrault, *op.cit.*, 1982 (00:10:02).

35 *Ibid.*, (00:07:51 – 00:08:05).

36 Dans cette optique, comme le dit Deleuze à propos du cinéma perraultien, « quand [il] s'adresse à ses personnages réels du Québec, écrit ce n'est pas seulement pour éliminer la fiction, mais pour la libérer du modèle de vérité qui la pénètre, et retrouver au contraire la pure et simple *fonction de fabulation* qui s'oppose à ce modèle. » Voir Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1985, p. 196. La suite de cette citation est tout aussi intéressante : « Ce qui s'oppose à la fiction, ce n'est pas le réel, ce n'est pas la vérité qui est toujours celle des maîtres ou des colonisateurs, c'est la fonction fabulatrice des pauvres, en tant qu'elle donne au faux la puissance qui en fait une mémoire, une légende, un monstre. »

RÉSUMÉ

Français
Omniprésent dans l'œuvre de Pierre Perrault, le dépaysement apparait comme une assise herméneutique qui placerait initialement tous ses documentaires, réalisés entre 1963 et 1993, dans une sorte de dispositif de révélation : constater le dépaysement permettrait de donner un accès à tout ce que le visible comporte d'invisible. Dès qu'est exprimée cette « prémisse », la notion porte alors en elle son lot de lieux rhétoriques et il suffit de regarder la manière dont se déploie ce thème pour saisir qu'il s'inscrit dans une mise en action d'un certain regard qui relève du style délibératif ou épidictique pour persuader les spectateurs de l'importance de voir ce qui se cache derrière le mur des évidences.

AUTEUR

Johanne Charest
Université de Montréal
Cégep de Sept-Îles

Dépayser le dépaysement dans *Monkey Beach* d'Eden Robinson (2000)

Anne-Sophie Letessier

DOI : 10.35562/textures.264

Droits d'auteur
CC BY 4.0

PLAN

Dé-payser
Dé-paysager
Em-payser

TEXTE

1 À bien des égards, le dépaysement est au cœur de la réflexion menée par les auteurs canadiens qui considèrent la perception et la représentation de l'espace comme ne relevant pas de l'évidence. Chez Robert Kroetsch, Rudy Wiebe, ou Jane Urquhart (pour ne citer qu'eux), ce qu'Alain Roger nomme « l'autisme du dénuement » (le regard vide car déçu [1]) et « l'autisme du déplacement » (le regard incongru, inadéquat [2]) devient un outil romanesque qui ouvre la possibilité d'un renouvellement et d'une reformulation du lien à l'espace, au moment même où il met à mal la médiation des codes esthétiques et culturels qui transforment le pays en paysage.

2 La question du dépaysement se pose toutefois différemment dès lors qu'on s'intéresse aux auteurs des Premières Nations et à des textes qui mettent en scène les croyances et pratiques environnementales autochtones. Il peut même devenir suspect lorsqu'il répond à une recherche d'exotisme de la part du lecteur. Pas d'épreuve de l'altérité ici, mais un geste compensatoire qui désamorce d'emblée « ce que l'*autre* de l'autre culture peut avoir d'extérieur et d'inattendu, à la fois de surprenant et de déroutant [3] ». Cette logique différentielle sous-tend notamment la figure de l'« Indien écologique [4] » à qui l'on prête, en raison de son éloignement fantasmé de la modernité, des

vertus environnementales qui seraient un antidote aux maux de la relation paysagère occidentale.

3 C'est bien au danger que représente ce tourisme littéraire en quête d'exotisme ethnographique [5] que cherche à se soustraire le premier roman d'Eden Robinson. *Monkey Beach* est une histoire sur le passage à l'âge adulte au sein de la nation haisla, dans un petit village de la côte pacifique à la fin du XX^{e} siècle. Il s'ouvre sur la mystérieuse disparition en mer du frère de la narratrice, Lisamarie, qui décide de partir en bateau rejoindre ses parents et l'équipe de sauveteurs. Ces vingt-quatre heures constituent le récit cadre dans lequel viennent s'insérer les souvenirs que la jeune femme garde de son enfance et de son adolescence, marquées par les figures tutélaires d'Uncle Mick, ancien militant de l'*American Indian Movement*, et de Ma-ma-oo, la grand-mère dépositaire de la culture traditionnelle haisla. Le récit est rythmé à la fois par les rites de passage et les petites transgressions de jeunesse (bal de fin d'année, première cigarette…) et par les rencontres avec les *b'gwus*, les visions du monde des esprits, les visites du « petit homme aux cheveux rouges [6] ». Celles-ci s'inscrivent dans un cadre réaliste qui multiplie les allusions à la marginalisation et au racisme systémique avec lesquels les personnages sont aux prises [7] – le roman aborde explicitement deux des sujets qui dominent (et entachent) les relations entre Premières Nations et Canada blanc : le trauma transgénérationnel des pensionnats indiens, et le scandale des femmes autochtones disparues [8]. *Monkey Beach*, cependant, n'est pas un texte polémique dont le matériau romanesque serait les manifestations culturelles, sociales et politiques de l'oppression des cultures autochtones par la culture dominante [9], pas plus qu'il ne joue pas sur un dualisme opposant authenticité des savoirs traditionnels haisla et modernité occidentale dévoyée. Robinson fait d'ABBA, de *Dynasty* et des autres produits de la culture des mass media une partie intégrante de l'expérience de son personnage, au même titre que les pratiques, croyances et rites de la culture haisla.

4 Il y a, chez la romancière, une résistance à l'assignation identitaire qui réifie l'autre pour mieux le consommer, tout autant qu'un désir de contrevenir à son effacement, à sa négation par un lecteur qui revendiquerait une familiarité fantasmée [10]. En refusant de reconduire le mythe de l'« Indien écologique », le roman interroge sa

propre réception par un lecteur non autochtone, notamment la représentation qu'il donne d'une relation à l'environnement qui ne se pense pas et ne se vit pas sous la forme du paysage tel que l'a défini la tradition occidentale. En cela, il semble se construire sur une aporie car, Ma-ma-moo insiste, l'anglais, la seule langue que parle la narratrice, ne peut traduire la relation au monde naturel que les histoires haisla mettent en mots (*MB* 211). Mais, là où l'aporie ne ferait que constater une extériorité irréductible, le roman s'attache à construire une altérité. Le dépaysement, comme effet de lecture produit par le texte, n'obéit pas à la logique de la différence, « opération de classement » répondant à une démarche ontologique [11]. Il relève bien davantage de l'écart, cette « opération d'espacement » qui est une « figure […] de dérangement » organisant la mise en tension de ce qu'elle a séparé [12]. Ce sont aux modalités de cette opération d'espacement que *Monkey Beach* invite le lecteur à s'intéresser lorsqu'il entre dans le roman depuis un dehors de la culture haisla.

Dé-payser

5 Le dépaysement n'est pas nécessairement un dé-paysagement, bien au contraire. Le préfixe, nous dit le dictionnaire, signale un déplacement, un changement de décor (CNRTL), décor qui peut aussi bien se nommer paysage – le terme anglais « scenery » appartient au lexique paysager et au lexique théâtral. En d'autres mots, le déplacement peut justifier et nourrir l'injonction paysagère qui fait de certains pays des paysages.

6 C'est ce « prêt-à-vivre » et « prêt-à-voir [13] » dont se moque Lisamarie dès qu'il s'agit de ces touristes en quête d'exotisme qui viennent à Kitamaat dans le seul but de visiter une réserve autochtone. Certains posent devant le totem sur la place principale (*MB* 321) [14]. D'autres, depuis leur voiture, prennent en photo Lisamarie et Pooch assis sur les marches de l'église en train de fumer des cigarettes. La jeune fille plaisante et imagine la carte postale qui immortalisera le geste obscène par lequel son ami répond aux regards scrutateurs – « Indian boy gives ancient haisla greeting » (*MB* 219). La plaisanterie ne dissipe pas l'inconfort que provoque l'épisode, notamment le rapprochement qui y est fait avec les zoos humains du XIX^{e} siècle lorsque la

narratrice se rappelle les enfants, les yeux écarquillés par l'excitation mêlée de crainte face à ceux qu'ils voient comme de « dangereux animaux » (*MB* 219 ; ma traduction). La tournure, d'ailleurs, fait écho à la première évocation du *b'gwus*, présenté par la narratrice comme « le sauvage homme des bois » (« the wild man of the woods », *MB* 7), phrase qui n'est pas sans rappeler les descriptions coloniales des peuples indigènes. Approprié par la culture dominante, il devient un avatar de ces monstres qui peuplent les imaginaires des grands espaces ; et Lisamarie d'ajouter, sarcastique : « To most people, he is the equivalent of the Loch Ness monster, something silly to bring the tourists in » (*MB* 317). De fait, la rencontre avec la famille de touristes peut se lire comme une illustration des plus littérales de la réflexion de Barthes sur les mécanismes de l'exotisme qui, en transformant l'autre en spectacle, s'assure qu'il ne puisse plus porter atteinte « à la sécurité du chez-soi [15] ». Sous leur regard, les deux adolescents se confondent avec l'Indien, « figure de secours [16] » qui neutralise tout ébranlement possible puisque déjà assignée à une place reconnue, c'est-à-dire connue d'avance.

7 Dans le roman, l'anecdote se présente comme une analepse provoquée par une autre rencontre dans le récit-cadre. Au cours de son périple, Lisamarie s'arrête à Blind Pass et croise un jeune vacancier :

> He tells me how glad he is to see someone his own age and how he hadn't realized it would be *so empty* in *the wilderness*. He goes on to say *how beautiful* it is, *how spiritual* it is getting *back to nature*, and then asks if I want some coffee. (*MB* 216 ; je souligne)

8 Avec une grande économie de moyens, le texte évoque et révoque le caractère eurocentrique de la *wilderness* qui tient de la *terra nullius* puisqu'elle récuse « les rapports multiples » que les peuples autochtones n'ont cessé de tisser avec l'environnement [17]. Dans le contexte canadien, le mythe trouve sa formule dans la peinture paysagère du début du XX^{e} siècle avec le Groupe des Sept, dans des tableaux dont le sens symbolique dépend de l'absence autochtone, de l'effacement de toute présence humaine comme figure, trace ou évidence matérielle [18]. Chez Robinson, les trois adjectifs ne produisent donc pas un effet cumulatif : la *wilderness* est empreinte

d'une beauté mystique parce que vide, ou plutôt vidée pour permettre à l'homme occidental de se régénérer au contact retrouvé d'une nature fantasmée comme vierge. Tout comme dans l'analepse, la narratrice s'abstient de tout commentaire, la portée critique se situant dans le jeu entre le rencontre et le contexte dans lequel elle s'inscrit : d'une part, le quotidien de deux adolescents qui comme tant d'autres fument en cachette de leurs parents ; de l'autre, le voyage le long d'une côte dont les repères familiers ravivent la mémoire de parcours anciens.

9 Ces épisodes renvoient à une culture du regard qui fait du paysage une vue distancée et place en vis-à-vis le sujet et l'objet dont son regard se saisit [19]. Ce régime scopique, dont Robinson nous rappelle ce qu'il doit au voyeurisme, sous-tend la marchandisation et la consommation de ces espaces considérés comme autres et de leurs habitants. Aussi brefs soient-ils, aussi anecdotiques qu'ils puissent paraître au regard du fil de l'intrigue, ces incidents endossent une fonction métadiégétique qui interroge ce à partir de quoi le lecteur non autochtone reçoit le texte. La mise en garde y est discrète mais la question reste ouverte. Elle est d'autant plus prégnante quand la narratrice paraît endosser le rôle familier de l'intermédiaire autochtone, informateur et interprète donnant accès à la culture qu'il représente par association métonymique [20].

10 Les occasions sont nombreuses, de la leçon de prononciation et des considérations sur l'orthographe du mot « Haisla », au bref exposé sur la fondation du village moderne de Kitamaat par les missionnaires méthodistes (*MB* 193-194) ; de la recette détaillant les étapes nécessaires à la fabrication de la graisse d'eulachon (*MB* 85), à la carte des territoires traditionnels de pêche et aux allusions à l'économie qui lui est associée, économie dont on apprend qu'elle est fragilisée par les conséquences environnementales de la pollution liée aux activités de Kitimat, la « ville du futur » construite par l'industrie métallurgique (*MB* 5, 92). Il peut être tentant de ne retenir de tels passages que la description d'une culture menacée et d'en faire un exemple d'ethnographie de sauvetage [21], de leur donner une fonction documentaire et didactique qui planterait un cadre culturel, linguistique et géographique venant circonscrire l'histoire racontée et la trajectoire de ses personnages. Or, et ce n'est pas anodin, ces passages n'apparaissent pas dans le récit-cadre : tous constituent des

analepses qui esquissent les contours d'un apprentissage dans lequel, le choix d'un toponyme comme titre du roman le suggère, le lien au lieu et à l'environnement occupe une place prépondérante.

Dé-paysager

11 Dans *Monkey Beach*, on trouve somme toute fort peu de descriptions de paysage, à savoir de descriptions qui se construisent sur la mise en relation d'un site, d'un regard, et d'une image [22]. Les rares fois où l'auteure fait appel à ce code, c'est pour mieux s'en démarquer :

> Clio Bay is an appropriately picturesque mountain in the background, with the kind of peak kids draw when they think of mountains, sharp and pointed. […] I forget which family used to live here – Ma-ma-oo told me on one of our fishing trips. (*MB* 180)

12 L'adverbe « appropriately » mesure l'adéquation de ce que la narratrice voit à une forme paysagère qui, ramenée au niveau d'un dessin d'enfant, témoigne d'une forme de cristallisation iconique : est pittoresque – digne d'être peint –, ce qui peut être ramené à une grammaire visuelle, un langage géométrique simple et infiniment reproductible. La distance ironique qui sous-tend le commentaire de la narratrice sert ici à dé-paysager la description. Clio Bay retient l'attention de Lisamarie moins comme expérience esthétique, qu'en tant que lieu où s'articulent mémoire individuelle et mémoire collective. Sa dynamique relationnelle, au double sens de liaison et de récit, fait sortir ce coin de pays du seul cadre de la contemplation désintéressée, mettant par là en lumière ce qu'il advient de l'habiter dans l'écartement qui sépare le pays du paysage, dans sa définition ornementale [23]. Cette dernière, en effet, suppose l'absentement de celles et ceux qui, pour reprendre les mots de Jean-Luc Nancy, occupent le pays, s'en occupent et sont occupés par lui [24]. Chez Robinson, c'est bien l'attention portée à l'occupation, au sens spatial comme au sens pratique, qui prime : les paysages sont « vécus, pratiqués dans une familiarité » qui, en en faisant des lieux, rappelle la parenté sémantique entre habiter et habitude [25].

13 *Monkey Beach* semble en cela esquisser une topographie volontairement resserrée [26] qui s'articule autour de quelques lieux familiers. À commencer par ceux qui appartiennent au quotidien de

l'enfant et de l'adolescente – l'école, la maison familiale, celles des tantes et des amis –, et qui sont chacun associés à un fil diégétique : les amitiés et inimitiés qui se font et se défont, les secrets et les non-dits qui ternissent les relations au sein de la famille de Lisamarie, les liens qu'elle noue avec son frère. En mettant en scène une vie familiale rythmée par la saisonnalité de la pêche et de la cueillette, depuis la montaison des eulachons (*MB* 85) jusqu'à l'apparition des *q°alh'm*, ces pousses au goût annonciateur du printemps (*MB* 73), Robinson fait dialoguer ces lieux avec une topographie aux origines plus anciennes que la petite fille apprend peu à peu et que la narratrice revisite lors de son périple le long de la côte. À Kemano, près d'un ancien village saisonnier (*MB* 100), la famille possède une petite maison où elle se retrouve quand vient le temps de la pêche aux eulachons (*MB* 85). C'est là que Ma-ma-oo emmène Lisamarie lorsque celle-ci se remet avec peine de la mort d'Uncle Mick, deuil auquel s'ajoute le trauma d'un viol lors d'une fête chez des amis (*MB* 263). Les lieux où toutes deux vont cueillir des baies sont eux aussi situés non loin de l'emplacement de camps datant de l'époque où la nation haisla était semi-nomade (*MB* 150, 192). Si comme le souligne John Thieme, la diégèse se construit en partie sur les implications matérielles et épistémologiques des pratiques coutumières de la pêche et de la cueillette [27], Robinson ne les dépeint pas comme « un ensemble de principes absolus qu'on viendrait appliquer de manière déductive sur le lieu [28] ». Le dispositif narratif, dans lequel le voyage réactive une mémoire individuelle et collective, lui permet de représenter « des usages continûment élaborés et ajustés au contact du lieu [...] dans le cours de ce que l'on pourrait appeler une *conversation* avec [lui] [29] ». Conversation perturbée, contrariée par les effets du colonialisme et des dégradations environnementales, certes, mais une conversation qui fait de ces pratiques autre chose que les vestiges d'une tradition.

14 Dans les premières pages du roman, la narratrice invite le lecteur à parcourir du doigt une carte des côtes de la Colombie-Britannique et à y dessiner les contours du « territoire traditionnel haisla » (*MB* 4). L'expression recouvre des enjeux juridiques et politiques dans le cadre des revendications territoriales des Premières Nations canadiennes que la narratrice présente comme un épineux sujet de conversation (*MB* 4). Pour autant, elle ne se réduit pas au seul

« découpage de l'étendue », à la « détermination de limites [30] ». Les adjectifs ne renvoient pas à une identité qui serait donnée, établie une fois pour toutes en ouverture car, justement, un des enjeux du texte et de sa réception est la négociation entre ces termes.

15 Il y a là un lent apprentissage dont les inflexions contribuent à structurer le roman. La première partie est dominée par la figure d'Uncle Mick qui donne à la petite Lisamarie les bribes d'une éducation politique centrée sur la défense des droits autochtones et les enjeux territoriaux, et ce, au grand dam de ses parents. S'il s'insurge contre leurs réticences (*MB* 68), il n'en reste pas moins qu'il s'y plie, et lorsque sa nièce le questionne, notamment sur la blessure qu'il a reçue lors du siège de Wounded Knee, ses réponses restent évasives : « It's a long story, all grown-up and silly » (*MB* 53). Les considérations politiques sont ainsi placées sous le signe de la réserve : qu'il s'agisse des messages brodés sur les vêtements de Mick – « Free Leonard Peltier [31] » (*MB* 56), « Trail of Broken Treaties [32] » (*MB* 56) – ou des chansons qu'il écoute avec sa nièce – « I shot Custer [33] » (*MB* 68) –, Robinson laisse à son lecteur le soin de relever les références historiques et comprendre en quoi elles participent à une réécriture du récit dominant par les mouvements autochtones militants des années soixante-dix [34].

16 L'éducation politique de la petite Lisamarie se double d'un enseignement que l'on pourrait qualifier d'environnemental et qui passe, dans un premier temps, par les histoires racontant les phénomènes naturels : la langue des palourdes, noircies par le feu qu'elles essayèrent d'éteindre au début du monde (*MB* 317), l'empreinte sur le granite de Stone Man, jeune chasseur pétrifié pour avoir refusé d'écouter l'avis des Anciens (*MB* 113-114). À ces histoires succèdent les séances de cueillette avec Mick puis avec Ma-ma-oo qui deviennent l'occasion d'une éducation à l'attention mêlant savoir regarder, savoir goûter, savoir sentir [35]. Les *pipxs'm* au goût sucré et acidulé tire leur nom de la fine pellicule blanche qui les recouvre, les *sya'k°nalh* (« the real blueberries ») de leur couleur noire bleutée (*MB* 160) ; quant aux *mimayus* (« pain in the ass »), leur nom vient des difficultés que rencontre le cueilleur à les trouver (*MB* 160). La traduction des mots haisla devient un truchement pour rendre compte d'une « activation […] d'un rapport sensible » au monde environnant car elle rend à chacune des variétés de baies la

spécificité gommée par le terme générique *blueberry* que Lisamarie utilisait jusqu'alors.

17 Bien que l'adolescente se désespère de la lenteur avec laquelle Ma-ma-oo se propose de lui apprendre le haisla (*MB* 211), elle ne se montre pas toujours des plus réceptives (*MB* 151). Ma-ma-oo s'en désole (*MB* 150), mais oppose souvent aux questions de sa petite-fille une réticence à fournir une explication qui viendrait figer et fixer les pratiques et les croyances dont elle est la dépositaire. À Lisamarie qu'elle a amenée cueillir de l'*oxasuli*, plante « médicinale [36] », et qui lui demande : « How do you do medecine ? » (*MB* 154), elle déclare : « All the people knew the old ways are gone. Anyone else is doing it in secret these days. But there's good medicine and bad. Best not to deal with it at all if you don't know what you're doing. » (*MB* 154) La mise en garde insiste sur la perte des savoirs traditionnels tout en suggérant leur survivance secrète, souterraine. L'importance accordée au secret s'y lit comme un rappel de la violence des politiques d'assimilation culturelle et de leurs conséquences, et, dans le même temps, elle met en exergue ce que le texte se refuse à spécifier [37].

18 Certains critiques ont pu voir dans cette réticence du texte et dans les silences qui la manifestent une inquiétude quant à la possibilité même de restaurer le savoir et la spiritualité autochtones : la mort soudaine de Uncle Mick puis de Ma-ma-oo viendrait mettre un terme à l'éducation haisla de Lisamarie, la laissant sans les cadres épistémologiques et éthiques appropriés pour rendre compte de son expérience [38]. Le roman ménage la possibilité d'une autre interprétation qui, sans contredire cet argument, en nuancerait la portée. Là où l'apprentissage politique de Lisamarie relève de l'allusion par le biais de références historiques, l'apprentissage environnemental ressort quant à lui de la suggestion. Par l'entremise de Ma-ma-oo, Robinson laisse entendre que la relation haisla au monde naturel implique une herméneutique de lieu indicible en anglais [39]. En traduisant les mots haisla qui, pour l'essentiel, appartiennent à l'isotopie de la pêche et de la cueillette, le roman ne cherche tout tant à pallier un manque langagier qu'à désigner cet en-dehors de la langue anglaise qui est aussi, nécessairement, un hors-texte [40].

Em-payser

19 Robinson prête à Lisamarie un don chamanique qui fait d'elle une figure médiatrice entre les humains et les esprits [41]. La critique a abondamment commenté l'ambiguïté du dispositif narratif dans lequel le surnaturel peut être compris comme un symptôme du trauma dont souffre la narratrice [42], et que certains proposent de lire en relation avec le genre gothique [43]. L'idée d'un hors-texte offre un autre prisme de lecture. Le don chamanique que Lisamarie hérite de sa grand-mère maternelle – « a real medecine woman », selon Ma-ma-oo (*MB* 154) – fait de la filiation et de l'héritage un dialogue entre le présent du personnage et la culture traditionnelle haisla. Il pointe vers une cosmologie autre que celle du naturalisme occidental [44], mais ce faisant, il fonctionne comme un leurre.

20 *Monkey Beach* s'ouvre sur l'appel de corbeaux perchés sur le toit de la maison familiale : « *La'es*, they say, *la'es*, *la'es* » (*MB* 1). La traduction que la narratrice en donne – « Go down to the bottom of the ocean » – est aussitôt contredite par un aveu. Les mots n'ont de sens que parce qu'elle y entend le sort qu'elle redoute pour son frère. Ils veulent dire autre chose ; quoi, elle ne s'en rappelle plus (*MB* 1). Le don chamanique, en effet, n'est pas synonyme d'accès à la connaissance ou à la vérité. Lisamarie se révèle faillible et les esprits sont des guides peu fiables, comme la met en garde Ma-ma-oo : « Never trust the spirit world too much. They think differently from the living » (*MB* 153). Il y a là un premier indice de la manière dont Robinson s'emploie à déstabiliser ce que le lecteur non autochtone croit savoir des croyances environnementales des Premières Nations.

21 Le don chamanique soulève d'emblée la question « des assemblages […] entre humain et non-humain, animaux et végétaux, et des modalités de ces assemblages [45] ». Dans la description que sa grand-mère lui fait de l'esprit de la forêt : « The chief trees – the biggest, strongest, olest ones – had a spirit, a little man with red hair » (*MB* 153), Lisamarie ne manque pas de reconnaître le petit homme qui lui rend visite depuis l'enfance et dont les apparitions, elle pense le comprendre une fois adulte, coïncident avec deuils et tragédies (*MB* 27). Weegit, le corbeau dont Ma-ma-oo lui raconte les histoires, et les *b'gwus* qu'à deux reprises elle rencontre

furtivement (*MB* 16, 315), sont des *shape-shifters*[46], des thériantropes défiant la limite entre l'humain et l'animal[47]. Tous trois, à divers endroits du roman, sont étroitement associés à la cosmologie haisla dont on comprend qu'elle ne procède pas de la séparation absolue entre l'humain et une « nature conçue comme un domaine ontologique autonome[48] ». Néanmoins, une fois cela posé, est-on seulement plus près de saisir ce dont ils sont la manifestation dans le texte ? Car Robinson en fait des figures composites dont l'hétérogénéité des éléments fait jouer l'opposition différentielle entre culture haisla et culture dominante. À chaque nouvelle apparition, la description du petit homme change : certaines insistent sur son lien à la nature (sa peau a alors la couleur et la texture de l'écorce de cèdre ; *MB* 259) quand d'autres le présentent coiffé d'un chapeau haut de forme (*MB* 27), vêtu d'une chemise écossaise ornée de clochettes (*MB* 20), ou déguisé en farfadet (*MB* 132). La figure se rapproche ainsi de celle, plus subversive, du corbeau Weegit, *trickster* irrévérencieux et facétieux. Lisamarie se plaît à l'imaginer sous les traits d'un yuppie, héros des temps modernes vivant confortablement de ses investissements boursiers et revisitant les exploits cosmogénétiques de sa jeunesse dont il donne désormais une version aseptisée (*MB* 296). Oubliés, la paresse et l'ennui qui l'ont poussé à créer le monde, puis à voler le feu pour le donner aux humains : les récits qu'il inspire maintenant ne sont pas sans rappeler les itérations contemporaines tout aussi édulcorées d'autres histoires traditionnelles, à commencer par *b'gwus* (*MB* 210, 317). Le sourire rusé que la narratrice prête au corbeau lorsqu'il les lit révèle pourtant que cette respectabilité est une façade, une mystification, derrière laquelle il se cache pour mieux se moquer de la crédulité des celles et ceux qui se laissent tromper (*MB* 297).

22 On peut dès lors s'interroger sur la lecture à donner des visions du monde naturel auxquelles le don chamanique de Lisamarie lui donne accès. Confrontée à l'incompréhension de ses parents, qui s'inquiètent de l'entendre parler des esprits qu'elle voit, elle trouve refuge dans des rêves où se superposent deux images :

> When I dreamed I could see things in double exposure – the real world, and beyond it, the same world, but whole, no clear-cuts, no pollution, no boats, no cars, no planes. […] Hundreds of birds I'd never seen before squawked and chirped in the air, on the beaches,

> in the trees. Later, in the spring, the beaches were white with herring eggs. Oolichans came next, filling the rivers so full with their shiny, shimmering bodies that I was sure I could cross it and not get my feet wet. (*MB* 265)

23 La métaphore photographique insiste sur le contraste entre le monde « réel » et un monde où plénitude et abondance n'ont d'autre fin qu'elles-mêmes, contraste qui renvoie à toutes les allusions aux dégradations environnementales qui parsèment le roman – la narratrice reprend d'ailleurs l'image utilisée par sa mère pour décrire la montaison des eulachons au temps où les eaux de la Kemano n'étaient pas encore polluées (*MB* 92). Pour autant, y voir une nature avant la modernité, avant la colonisation, serait une lecture trop hâtive. Ce que le texte propose n'est pas une quelconque « restauration écoculturelle [49] », un ré-enchantement du lien unissant la nature et l'humain puisque ce dernier est absent de l'image. On devine les enjeux d'un tel leurre quand on met le passage en regard avec la première description de Monkey Beach dans laquelle la narratrice exprime son attachement :

> I loved going to Monkey Beach, because you couldn't take a step without crushing seashells, the crunch of your steps loud and satisfying. The water was *so pure* that you could see straight down to the bottom. […] Kelp *the colour of brown beer bottles* rose from the bottom, tall and thin with bulbs on top, each bulb with long strands growing out of it, *as flat as noodles*, waving in the tide. (*MB* 13 ; je souligne)

24 La teneur affective du lieu tient à un idéal de pureté, mais elle s'exprime tout autant par le langage de la sensation (le bruit des coquillages sous les pas) que par celui du prosaïque. L'analogie, au premier abord incongrue, avec la bouteille de bière et les nouilles, établit un rapport de relation qui fait parler aux sens l'environnement. C'est en partie parce que Lisamarie reconnaît dans ce qu'elle voit sous les eaux pures de Monkey Beach des formes évoquant les choses du quotidien qu'elle s'y reconnaît.

25 Le don chamanique de Lisamarie n'est donc pas le signe d'un rapport nostalgique à une cosmologie dont il rendrait possible la restauration. Les difficultés du personnage à appréhender ce don servent peut-

être davantage de truchements pour penser l'appartenance dont relève le pays, appartenance qui implique « tenue (j'y tiens, il me tient, ça tient ensemble) » et « pertinence (ça correspond, ça répond, ça fait sens tout au moins comme résonnance)[50] ». Une possible clef de lecture est à trouver parmi les nombreux apartés qui ponctuent la diégèse et qui sont les résurgences de ce que la narratrice a pu lire ou apprendre sur des sujets aussi divers que la zoologie (*MB* 131), l'anatomie (*MB* 192, 268), ou la pratique du spiritisme (*MB* 139, 163, 179). L'un d'eux se distingue car elle y revisite le souvenir qu'elle garde du cimetière de Kemano :

> Wander slowly, careful where you step. […] Headstones carved into eagles, blackfish, ravens, beavers appear seemingly at random. In the time of the great dying, whole families were buried in one plot. Pick wild blueberries when you're hungry, let the tart taste sink into your tongue, followed by that sharp sweetness that store-bought berries lack. Realize that the plumpest berries are over the graves. (*MB* 82)

26 Le semblant de proximité entre la voix narrative et le lecteur créé par la forme impérative attire l'attention sur ce qui se joue dans le passage : la tension entre ce qui est donné et ce qui est refusé. Le lecteur familier de l'histoire des Premières Nations du Pacifique nord reconnaîtra la référence aux ravages des épidémies de tuberculose et de variole, de même qu'il pourra identifier certaines des figures gravées sur les pierres tombales. Toutefois, l'adverbe « seemingly » signale un premier décrochage puisqu'il laisse entendre l'existence possible d'un ordre, et donc d'une signification qui reste tue. La conclusion sur laquelle semble reposer le sens à donner au passage fait montre d'une stratégie analogue. On y retrouve l'isotopie de la cueillette dont on sait le rôle dans l'apprentissage de Lisamarie. Le goût des baies donne ainsi lieu à une prise de conscience dont la mise en mots paraît tourner court. L'image des baies poussant sur les tombes pointe vers un sens symbolique, ou plutôt un faisceau de sens que le texte se garde de circonscrire.

27 La fin du roman, sous couvert d'apporter une réponse à la disparition de Jimmy, multiplie les formes de liminalités. Arrivée à Monkey Beach, Lisamarie répond aux esprits de la forêt qui lui montre ce qui s'est passé à bord du bateau où son frère s'est embarqué. A cette vision en succède une autre : le monde des morts où, brièvement, elle retrouve

Mick, Ma-ma-oo et Jimmy chantant un chant d'adieu en haisla que soudain elle comprend (*MB* 373). Et le roman de se clore sur l'image de Lisamarie, étendue sur la plage, écoutant au loin le bruit d'un bateau qui approche et l'appel des *b'gwus*, ni tout à fait humain, ni tout à fait animal (*MB* 374). Insaisissable parce que liminal, le *b'gwus* est, dans *Monkey Beach*, une figure de dérangement qui échappe à la classification et à la spécification. Tout aussi important est le pouvoir que Robinson lui donne de lever les yeux, de retourner le regard de celle qui le voit (*MB* 16, 315). C'est dans ce vis-à-vis que se situe le dépaysement, cette distance que le texte instaure avec le lecteur non autochtone dès qu'il évoque la relation au monde naturel de Lisamarie. On pourra y voir, de la part de l'auteure, un geste antagoniste faisant « obstacle à l'appropriation interculturelle [51] ». Je me demande, toutefois, si ce n'est pas confondre distance et distinction et ainsi refermer le roman sur la seule « revendication de différence culturelle [52] ». François Jullien le rappelle, la distance est nécessaire pour produire de l'écart et de l'entre sans lesquels on ne peut « faire émerger de l'autre » et « il faut de l'autre [...] pour promouvoir du commun [53] ». Là réside sans doute la portée non plus seulement politique, mais éthique du dépaysement dans *Monkey Beach*.

BIBLIOGRAPHIE

Barthes Roland, *Mythologies* [1957], Paris, Éditions du Seuil, 2014.

Beriault Janie, « The Gothic Landscape in Eden Robinson's *Monkey Beach* : Cultural Negotiations between Native and Non-Native Knowledge Systems », *The Canadian Journal of Native Studies*, vol. 36, n° 2, 2016.

Besse Jean-Marc, *La Nécessité du paysage*, Marseille, Parenthèses, 2018.

Besse Jean-Marc, *Voir la terre : Six essais sur le paysage et la géographie*, Arles, Actes Sud, 2000.

Bordo Jonathan, « Jack Pine : Wilderness Sublime or the Erasure of the Aboriginal Presence from the Landscape », *Journal of Canadian Studies*, vol. 27, n° 4, 1992, p. 98-128.

Castricano Jodey, « Learning to Talk with Ghosts : Canadian Gothic and the Poetics of Haunting in Eden Robinson's *Monkey Beach* », *University of Toronto Quarterly*, vol. 75, n° 2, 2006, p. 801-813.

Clifford James, « On Ethnographic Allegory », *Writing Culure : The Poetics and Politics of Ethnography*, James Clifford (dir.), Berkeley, University of California Press, 2008, p. 98-121.

Collot Michel, *La Pensée-paysage : philosophie, arts, littérature*, Arles, Actes Sud, 2011.

Descola Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.

Dobson Kit, « Indigeneity and Diversity in Eden Robinson's Work », *Canadian Literature*, vol. 201, Summer 2009, p. 54-67.

Garrard Greg, *Ecocriticism* [2004], New York, Routledge, 2012.

Hoy Helen, *How Should I Read These? Native Women Writers in Canada*, Toronto, University of Toronto Press, 2001.

Huggan Graham, *The Postcolonial Exotic : Marketing the Margins*, Londres, Routledge, 2001.

Jullien François, *Entrer dans une pensée ou Des possibles de l'esprit ; suivi de L'écart et l'entre : leçon inaugurale de la Chaire sur l'altérité*, Paris, Gallimard, 2012.

King Thomas, « Godzilla vs Post-Colonial », *World Literature in English*, vol. 30, n° 2, 1990, p. 10-16.

Nancy Jean-Luc, *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003.

Robinson Eden, *Monkey Beach* [2000], Londres, Abacus, 2001.

Robinson Eden, *The Sasquatch at Home : Traditional Protocols & Modern Storytelling*, Edmonton, University of Alberta Press, 2011.

Roger Alain, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997.

Soper-Jones Ella, « The Fate of the Oolichan : Prospects of Eco-Cultural Restoration in Eden Robinson's *Monkey Beach* », *Journal of Commonwealth Literature*, vol. 44, n° 2, 2009, p. 15-33.

Sugars Cynthia, *Canadian Gothic : Literature, History and the Spectre of Self-Invention*, Cardiff, University of Wales Press, 2014.

Thieme John, *Postcolonial Literary Geographies : Out of Place*, Londres, Palgrave Macmillan, 2016.

NOTES

1 « Nous espérions du paysage et nous ne trouvons que du pays, c'est-à-dire l'ennui, ou l'inquiétude, sinon l'hostilité. » Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997, p. 119.

2 « Je me suis déplacé, mais, ironie du voyage, tous mes modèles sont… déplacés, en porte à faux, un malentendu, ou plutôt un malvu incessant. » Roger, *Court traité du paysage*, *op. cit.*, p. 120.

3 François Jullien, *Entrer dans une pensée*, Paris, Gallimard, 2018, p. 195. Italiques dans le texte.

4 Greg Garrad, *Ecocriticism*, New York, Routledge, 2012, p. 129.

5 John Thieme, *Postcolonial Literary Geographies : Out of Place*, Londres, Palgrave Macmillan, 2016, p. 109.

6 Eden Robinson, *Monkey Beach*, Londres, Abacus, 2001, p. 19. Ma traduction.

7 Sur ce point, voir Thieme, *Postcolonial Literary Geographies*, *op. cit.*, p. 106.

8 Après avoir appris que Lisamarie a défié trois hommes blancs qui faisaient des avances à sa cousine, Aunt Trudy la met en garde quant au sort des « femmes indiennes à la langue bien pendue » (« mouthy Indian[s] ») : « Those guys would have said you were asking for it and got scot-free ». Elle-même victime d'abus dans un pensionnat indien, elle lui rappelle l'impunité avec laquelle les exactions y étaient commises : « There were tons of priests in the residential schools, tons of fucking matrons and helpers that 'helped' themselves to little kids just like you. You look at me and tell me how many of them got away scot-free. » (*MB* 255)

9 Thomas King, « Godzilla vs. Post-Colonial », *World Literature in English*, vol. 30, n° 2, 1990, p. 13.

10 Helen Hoy, *How Should I Read These? Native Women Writers in Canada*, Toronto, University of Toronto Press, 2001, p. 11.

11 Jullien, *Entrer dans une pensée*, *op. cit.*, p. 191.

12 *Ibid.*, p. 197.

13 Roger, *Court traité du paysage*, *op. cit.*, p. 122.

14 Il n'est d'ailleurs pas anodin que ce soit la seule référence aux artefacts qui, dans l'imaginaire canadien, sont emblématiques des nations de la côte pacifique nord.

15 Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 2014, p. 264.

16 *Ibid.*, p. 264.

17 Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005, p. 78.

18 Jonathan Bordo, « Jack Pine : Wilderness Subline or the Erasure of the Aboriginal Presence from the Landscape », *Journal of Canadian Studies/Revue d'Études Canadiennes*, vol. 27, n° 4, Winter 1992, p. 98-128.

19 Jean-Marc Besse, *Voir la Terre : Six Essais sur le paysage et la géographie*, Arles, Actes Sud, 2000, p. 78.

20 Graham Huggan, *The Postcolonial Exotic : Marketing the Margins*, Londres, Routledge, 2001, p. 268.

21 James Clifford propose de voir dans la coïncidence entre la fin d'une société traditionnelle et le moment de son observation ethnographique une construction rhétorique visant à légitimer une pratique représentationnelle : l'Autre et sa culture se sont dissous dans le temps et l'espace mais sont préservés dans le texte. Selon lui, une telle construction rhétorique s'appuie sur l'idée que des changements rapides entraînent la disparition d'une identité essentielle car cohérente et différentielle. James Clifford, « On Ethnographic Allegory », dans *Writing Culture : The Poetics and Politics of Ethnography*, James Clifford (dir.), Berkeley, University of California Press, 2008, p. 112-113.

22 Michel Collot, *La Pensée-paysage : philosophie, arts, littérature*, Arles, Actes Sud, 2011, p. 17.

23 Le postulat théorique de l'artialisation fait du paysage le résultat d'une opération conjointe d'abstraction et de transformation : le paysage se détache du pays puisque « il y a de l'un à l'autre toute l'élaboration de l'art ». Roger, *Court traité du paysage*, *op. cit.*, p. 18.

24 Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003, p. 107.

25 Jean-Marc Besse, *La Nécessité du paysage*, Marseille, Parenthèses, 2018, p. 18.

26 Les deux années que Lisamarie passe à Vancouver après la mort de Ma-ma-oo constituent une ellipse : « A catalogue of the parties I remember, the amount I drank, the drugs I did would be pointless. It's a blur. A smudge. Two years erased, down the toilet blotto. » (MB 296)

27 Thieme, *Postcolonial Literary Geographies*, *op. cit.*, p. 105.

28 Besse, *Le Goût du monde*, *op. cit.*, p. 135.

29 *Ibid.*

30 Besse, *La Nécessité du paysage*, *op. cit.*, p. 17.

31 Léonard Peltier, militant amérindien, fut condamné et emprisonné pour son implication dans les affrontements qui eurent lieu lors du siège de Wounded Knee.

32 Le *Trail of Broken Treaties* (1974-1975) est une manifestation de contestation politique organisée par les militants pour les droits autochtones dénonçant le non-respect des traités et les lacunes gouvernementales en matière de financement, d'éducation, de logement et d'accès aux soins.

33 George Amstrong Custer, figure tristement célèbre des guerres indiennes de la deuxième moitié du XIX^{e} siècle, mena l'assaut contre les Cheyennes et les Sioux menés par Sitting Bull lors de la bataille de Little Big Horn (1876) au cours de laquelle il fut tué.

34 Kit Dobson voit dans ces silences du texte un indice du dialogue qu'il entretient avec les auteures autochtones plus polémiques que sont Jeannette Armstrong, Lee Maracle, et Béatrice Culleton. Kit Dobson, « Indigeneity and Diversity in Eden Robinson's Work », *Canadian Literature*, n° 201, Summer 2009, p. 62.

35 Besse, *La Nécessité du paysage*, *op. cit.*, p. 102.

36 Le terme *medecine* est difficilement traduisible en français car il recouvre des pratiques tout à la fois thérapeutiques et spirituelles.

37 Dans une conférence sur la relation entre « protocoles traditionnels » et « récit moderne », Robinson revient sur l'écriture de *Monkey Beach* et évoque les contraintes liées à la représentation de la culture haisla pour un lectorat non autochtone : « it is important to recognize that the Old People realized that some things cannot be shared. This was and remains a way of preserving our culture. In times past, it was recognized that whatever the missionaries knew about our culture, they tried to suppress. The less they knew, the safer our traditions remained. Nowadays, we simply realize that there are aspects of our traditional perspectives and values that non-Haisla would never be able to understand. » Robinson, *The Sasquatch at Home : Traditional Protocols and Modern Storytelling*, Edmonton, University of Alberta Press, 2011, p. 13.

38 Janie Beriault, « The Gothic Landscape in Eden Robinson's *Monkey Beach* : Cultural Negotiations between Native and Non-Native Knowledge Systems », *The Canadian Journal of Native Studies*, vol. 36, n° 2, 2016, p. 9. Voir aussi Dobson, art. cit., p. 62.

39 Thieme, *Postcolonial Literary Geographies*, *op. cit.*, p. 108.

40 Je vois dans cette stratégie d'écriture un rapprochement possible avec la lecture qu'Helen Hoy propose de *Honour the Sun* de Ruby Slipperjack : « I wonder whether the silences may not only be a withholding before an appropriating white gaze (though they are that in part), but also an enactment of an alternative metaphysics. » Hoy, *How Should I Read These*, *op. cit.*, p. 80.

41 Je reprends ici la définition très générale de ce que l'ethnologie au début du XX^e^ siècle a établi comme catégorie descriptive. Descola, *Par-delà nature et culture*, *op.cit.*, p. 52.

42 Thieme, *Postcolonial Literary Geographies*, *op. cit.*, p. 110.

43 Jodey Castricano, néanmoins, questionne « la politique interprétative » (*politics of interpretation*) de telles lectures qui soulèvent un problème quant à la supposée commensurabilité historique, culturelle et spirituelle entre les termes "Autochtone" et "gothique" puisque, depuis le XVIII^e^ siècle, ce dernier ne peut être dissocié de sa relation dialogique et dialectique avec la pensée et les valeurs des Lumières, et ce, même dans sa réinterprétation canadienne. Castricano, « Learning to Talk with Ghosts : Canadian Gothic and the Poetics of Haunting in Eden Robinson's *Monkey Beach* », *University of Toronto Quaterly*, vol. 75, n° 2, Spring 2006, p. 807. Sur ce point, voir aussi Cynthia Sugars, *Canadian Gothic : Literature, History and the Spectre of Self-Invention*, Cardiff, University of Wales Press, 2014, p. 213-246.

44 Philippe Descola le rappelle : le « surnaturel », cet en-dehors de la nature et donc de la raison, ne peut être reconnu comme tel que si a été acquis préalablement le sentiment qu'il existe une causalité, un ordre naturel des choses et des phénomènes. *Par-delà nature et culture*, *op.cit.*, p. 155-156.

45 Besse, *La Nécessité du paysage*, *op. cit.*, p. 20.

46 « In a time distant and vague from the one we know now, [Ma-ma-oo] told me, flesh was less rigid. Animals and humans could switch shapes simply by putting on each other's skins. Animals could talk, and often shared their knowledge with the newcomers that humans were then. When this age ended, flesh solidified. » (*MB* 210)

47 Thieme, *Postcolonial Literary Geographies*, *op. cit.*, p. 110.

48 Descola, *Par-delà nature et culture*, *op. cit.*, p. 134.

49 Ella Soper-Jones, « The Fate of the Oolichan : Prospects of Eco-Cultural Restoration in Eden Robinson's *Monkey Beach* », *Journal of Commonwealth Literature*, vol. 44, n° 2, 2009, p. 28.

50 Nancy, *Au fond des images*, *op. cit.*, p. 104.

51 Dobson, « Indigeneity and Diversity in Eden Robinson's Work », art. cit., p. 54 ; ma traduction.

52 Soper-Jones, « The Fate of the Ollichans », art. cit., p. 29. Je partage les réserves d'Helen Hoy lorsqu'elle pose la question : « must all Native writing be reduced to a single narrative of colonization and resistance ? » Hoy, *How Should I Read These?*, *op. cit.*, p. 165.

53 Jullien, *Entrer dans une pensée*, *op. cit.*, p. 230.

RÉSUMÉ

Français
A bien des égards, le dépaysement est au cœur de la réflexion menée par les auteurs canadiens. Le déplacement, lorsqu'il met à mal les codes esthétiques et culturels, ouvre la possibilité d'un renouvellement et d'une reformulation du lien à l'espace, mais peut aussi générer en retour un geste compensatoire qui, par le biais de l'exotisme, désamorce d'emblée ce que l'autre a d'extérieur et d'inattendu. Cet exotisme est d'autant plus suspect lorsqu'il met en jeu les croyances et pratiques environnementales des Premières Nations. C'est à ce tourisme littéraire en quête d'exotisme ethnographique que cherche à se soustraire *Monkey Beach* d'Eden Robinson, roman sur le passage à l'âge adulte au sein de la communauté Haisla. En refusant de reconduire le fantasme de l'« Indien écologique », le roman interroge sa propre réception par un lecteur non autochtone, notamment la représentation qu'il donne d'une relation à l'environnement qui ne se pense pas et ne se vit pas sous la forme d'un paysage. Le dépaysement comme effet de texte ne relève toutefois pas d'une logique de la différence dont la finalité est d'identifier. La présente étude propose d'y voir une « figure […] de dérangement », pour reprendre les mots de François Jullien. Qu'il s'agisse de la figure familière de l'intermédiaire autochtone ou des indices d'une cosmologie traditionnelle, Robinson s'attache à déstabiliser ce que le lecteur non autochtone croit savoir des croyances et des pratiques haisla. L'apprentissage politique et environnemental de la narratrice, qui œuvre à dé-paysager les descriptions du monde naturel, est ainsi placé sous le signe de la retenue et de la réticence. En effet, si le roman propose une réflexion sur la « tenue » et la « pertinence » qu'implique l'appartenance au pays haisla, il se garde d'en figer et d'en circonscrire le sens.

AUTEUR

Anne-Sophie Letessier
Université Jean Monnet Saint-Étienne
IDREF : https://www.idref.fr/201686406

« Cet ailleurs qui est ici » : de l'usage du dépaysement dans *You Are Not Needed Now* d'Annette Lapointe

Claire Omhovère

DOI : 10.35562/textures.265

Droits d'auteur
CC BY 4.0

PLAN

Dépaysement et paysage
Mettre en ordre : ranger, conserver, reléguer
Bifurcations

TEXTE

1 *You Are Not Needed Now* (2017) rassemble onze nouvelles dont l'auteur, originaire de la Saskatchewan, vit et enseigne au nord de l'Alberta dans l'Ouest canadien. Née en 1978 Annette Lapointe appartient à une génération d'écrivains qui reste ancrée dans le courant régionaliste d'une littérature dite « des Prairies », dont les codes établis dans les premières décennies du siècle passé n'ont cessé d'être remodelés, du réalisme rural de la première moitié du XX^{ème} jusqu'aux innovations postmodernes qui donnèrent naissance au « régionalisme expérimental » de la fin du siècle [1]. A l'heure où les modes de vie sont devenus aussi urbains, connectés et mobiles dans les provinces de l'Ouest qu'à de nombreux autres endroits à la surface du globe, la littérature des Prairies ne s'est pourtant pas diluée dans les mutations post-nationales que traverse le Canada depuis la fin du siècle dernier [2]. A chaque nouvelle parution d'une histoire littéraire, un chapitre est dédié aux courants régionalistes qui n'ont rien perdu de leur vitalité dans un pays aussi immense que contrasté. L'imposant *Oxford Handbook*, dirigé en 2016 par Cynthia Sugars, n'est pas en reste. Dans le chapitre « Retracing Prairie Literature », Alison Calder interroge les exclusions sur

lesquelles l'homogénéité du canon régional repose : minoration de la voix des femmes, effacement de la présence autochtone mais aussi suppression d'environnements autres que la ruralité investie en ses débuts par cette littérature de peuplement ou « settler literature ». La place qu'y occupe le paysage assortie d'un puissant déterminisme géographique ont en effet longtemps servi à démarquer un type d'intrigue, un profil de personnage ainsi qu'une esthétique reconnaissables entre tous [3]. A la suite d'Alison Calder qui nous engage à « retracer » la littérature des Prairies pour en dégager les aspects occultés, cet article propose d'identifier les stratégies de dépaysement à l'œuvre dans *Your Are Not Needed Now* afin de discerner comment l'écriture de Lapointe parvient à décaler le canon dans lequel elle s'inscrit pour mieux le renouveler. Dépayser commence chez Lapointe par « dépaysager [4] ». Ses nouvelles se détournent du lieu commun du paysage pour interroger ce que Georges Didi-Huberman nomme les « lieux du commun [5] » dans un contexte où la refonte du concept de commun est devenue chose nécessaire face aux crises qu'engendrent les économies extractives à l'échelle de la planète [6] mais aussi, très localement, dans le tissu des sociétés de peuplement nées de l'expansion coloniale, là où les modalités du vivre ensemble continuent de faire débat, au sein-même de la nation comme dans la littérature où s'imaginent les identités collectives.

Dépaysement et paysage

2 Dans l'ouvrage qu'il lui consacre, Jean-Christophe Bailly s'arrête sur l'écart entre l'ici et l'ailleurs que suppose le dépaysement. Dans son sens premier, le mot évoque le plaisant sentiment d'étrangeté qu'éprouve le touriste quand, transporté ailleurs, dans un ici provisoire, son regard se trouve comme lavé de ses certitudes [7]. Le dépaysement, tel que Bailly le cultive, renvoie à une autre forme de déplacement : il intervient à rebours de l'exotisme, dans les traits d'un pays familier où « ce que l'on connaît ou croyait connaître s'est transporté de soi-même dans un ailleurs indiscernable mais présent. Quel est donc, se demande-t-on alors, quel est donc cet ailleurs qui est ici [8] ? » Ce même questionnement parcourt les littératures post-coloniales nées à l'écart des centres métropolitains où s'exercent les forces centripètes du conformisme culturel. Dans ces littératures, le

dépaysement se rencontre aux deux niveaux mis en évidence par Bailly. En termes de réception, le dépaysement qu'elles procurent expliquerait selon certains leur succès auprès d'un public occidental friant d'exotisme [9]. Mais le dépaysement intervient bien avant la réception de l'oeuvre, dès l'origine pourrait-on dire, dans le hiatus qui sépare la langue colonisatrice du pays qu'elle investit. Bien que le mot n'existe pas en anglais, c'est en effet en termes de dépaysement, de dislocation et de réinscription dans un espace-tiers, qu'Homi Bhabha envisage l'étrangeté des processus de mimétisme et d'hybridation résultant de la diffusion d'une culture occidentale reprise, déformée et transformée à chacune de ses itérations locales [10]. La littérature des Prairies, elle aussi, naît dans cet écart, dès les premiers récits d'exploration où la composition paysagère s'affirme initialement comme une aspiration difficile à satisfaire, avant que des tentatives de mises en forme inédites ne débouchent, chez les écrivains réalistes des années 1940, sur une esthétique géométrique tendant vers l'abstraction. C'est ce qu'illustrent ces deux célèbres passages, respectivement extraits de *As For Me and My House* (1941) de Sinclair Ross et de *Who Has Seen the Wind* (1947) de W.O. Mitchell :

> I turned once and looked back at Horizon, the huddled little clutter of houses and stores, the five grain elevators, aloof and imperturbable, like ancient obelisks, and behind the dust clouds, lapping at the sky. □…□ I walked on, remembering how I used to think that only a great artist could ever paint the prairie, the vacancy and stillness of it, the bare essentials of a landscape, sky and earth □…□ [11]. Here was the least common denominator of nature, the skeleton requirements simply, of land and sky – Saskatchewan prairie [12].

3 La critique des années soixante-dix saluera la vision de ces auteurs-démiurges capables de donner corps à un univers fictionnel à partir de si peu et, par là-même, de conférer aux Prairies une existence distincte du reste de la nation [13]. C'est ce qu'exprime le fameux aphorisme de Robert Kroetsch, « The fiction makes us real [14] », tant cité au cours de ces mêmes années pour souligner combien l'investissement imaginaire de ces espaces reposait sur l'élaboration de « ritournelles » territorialisantes [15].

4 La ritournelle paysagère servant d'ancrage à la littérature des Prairies fera l'objet de diverses réévaluations à compter des années 2000. Des

critiques comme Richard Cavell feront alors valoir qu'en dépeignant ces contrées comme nues, simples et austères, les écrivains avaient instauré le vide nécessaire au déploiement de leur art. De fait, l'abstraction d'un paysage réduit à l'intersection de quelques lignes n'a été possible qu'une fois oblitérées les Premières Nations, les traces laissées par leur occupation des terres, tout comme la violence coloniale visant à leur anéantissement [16]. Procéder à cette relecture du passé a également mis en évidence la spectralité d'une littérature hantée par le déni des violences perpétrées à l'encontre des autochtones, mais aussi de certaines minorités visibles, en raison de la « pédagogie de l'oubli » mise au service du modèle de société promu par les pères fondateurs de la Confédération [17].

5 Bien qu'elle soit aujourd'hui entrée dans l'ère du soupçon [18], cette tradition paysagère continue d'être invoquée quand il s'agit d'estampiller la production régionale à l'intention d'un lectorat national, voire international. La critique qui salua la parution du recueil de Lapointe dans le *Globe & Mail* annonce d'emblée la couleur, forcément locale : « □Lapointe's□ stories are like the Prairies themselves : harsh and austere, but imbued with a rugged beauty [19] ». Cette comparaison assène, avec la force du lieu commun, un ensemble de traits qui gomment l'excentricité du recueil pour le rendre conforme à ce qu'annoncent dépliants touristiques et guides littéraires dans cette région du globe. Le recours au stéréotype paysager instaure une familiarité là où les nouvelles font pourtant preuve de réserve. Car, du paysage, il y en a peu, voire pas du tout dans *You Are not Needed Now*. Cette retenue est source de dépaysement dans un recueil où chaque ici se double d'un ailleurs insaisissable. Il est donc douteux que l'entrée en matière du *Globe and Mail* aide le lecteur à s'orienter dans des nouvelles qui, à l'inverse, abordent un espace géographique caractérisé par son éloignement et sa marginalité, « on the edge of the world » (*Needed* p. 68). Mal ou peu défini, le lieu de l'intrigue est souvent introduit par un écart, la distance qui le sépare des métropoles de l'Ontario ou, plus fréquemment encore, de Vancouver tout à l'ouest (*Needed* p. 27, 43, 73, 82, 90, 93, 165, 218).

6 A l'imprécision de ces entre-deux qui ne tiennent qu'à l'existence d'un *autre* lieu davantage visible que celui où se déroulent les intrigues, s'ajoute un flou que le voisinage des États-Unis rend perceptible. En

effet, bien que les deux pays partagent une même géographie, ils l'occupent fort différemment de part et d'autre de leur frontière commune : « This is nowhere. She can almost see over the American border from Terry's yard, and farther if she takes out one of the horses » (*Needed* p. 49). Ce cheval qu'il faut pousser hors-champ pour contempler la vue se distingue de l'élément du décor auquel le western nous a habitués. Il ne s'agit pas ici d'un ranch mais dans une pension pour chevaux de course à la retraite. Non loin de là, les membres de la famille royale britannique continuent d'élever des pur-sang destinés à l'hippodrome ou au terrain de polo (*Needed* p. 45).

7 La loyauté à la Couronne a laissé des traces de ce côté du 49ème parallèle : l'Ouest canadien offre une apparence plus policée, mieux ordonnée et pourtant moins dotée en repères que le « wild wild west » étatsunien. Ce n'est pas le moindre de ses paradoxes. Dans « When You Tilt Your Head Just So the World Will Crack », le conducteur d'un autobus contraint un jeune couple de passagers passablement éméchés à débarquer en pyjama au milieu des champs, après deux jours d'un interminable voyage sur une ligne transcontinentale : « They weren't really anywhere. There was a little pavillion, and the sign said they were on the Saskatchewan-Manitoba border. Tourist information, maps, points of interest. Nobody was smoking. The air was just a bit cold, left over from the night » (*Needed* p. 65). Avec l'adverbe « really », la voix narrative prend une inflexion qui marque la différence entre sensation subjective et intellection de l'espace, entre l'espace tel qu'il est vécu et l'espace que représentent le discours ou la carte, puisque les passagers sont forcés de descendre à un endroit qui est la fois nulle part et parfaitement localisable. Plus qu'ailleurs la frontière est ici perçue comme une ligne abstraite qui passe sans pour autant marquer, départager ou même signifier [20]. A l'identique, affichettes et prospectus sont mornement énumérés dans une phrase nominale qui ne livre rien de ce qu'il y aurait ici à voir ou à faire. L'indéfinition ne provient donc pas d'un obstacle à la localisation mais d'une retenue dans l'écriture qui s'arrête, avant le paysage qu'elle pourrait investir, sur le kiosque au premier plan. On ne verra rien de ce qu'il pourrait y avoir à contempler au-delà, car le sens de la vue n'est pas sollicité. Le lointain est occulté par l'espace ambiant qui vient à la rencontre du

personnage focalisateur et l'enveloppe d'une sensation de froid à sa descente du bus.

8 Le paysage urbain est traité avec tout autant de réserve lorsque le narrateur fournit des repères spatiaux qui ont pour effet contradictoire de cerner le lieu et l'effacer tout à la fois. C'est le cas dans « a Starbucks on Eighth » (*Needed* p. 122) où l'article indéfini fait surgir l'image d'une enseigne familière pourtant impossible à localiser sur l'une des huitièmes rues (ou avenues ?) qui se croisent dans chacun des quadrants, nord, sud, est ou ouest, qu'occupe la ville. On pourrait discerner ici l'effet homogénéisant, aux antipodes du dépaysement exotique, propre aux non-lieux nés de « l'extension sans précédent des espaces de circulation, consommation et de communication » allant de pair avec la mondialisation [21]. Or, davantage qu'une uniformité, ce brouillage instaure une étrange familiarité. Les villes des Prairies voient ainsi leurs contours pris dans un tissu urbain sans véritable lisière dont l'étendue, de fibres en câbles, se ramifie d'un continent à l'autre.

9 Ce franchissement s'observe lorsque le récit délaisse l'espace concret où les personnages de Lapointe accomplissent leurs actions pour investir l'espace virtuel où s'expriment leurs désirs et leurs aspirations. Sur le câble, par exemple, les personnages regardent volontiers des séries de téléréalité britanniques :

> The House & Garden Channel does that for Erin. Takes the edges off things. It's almost – utopian? Yes. It's utopian. This perfect world where the floors are clean all the time and people come over for dinner carrying red wine and admire your decorating skills. (*Needed* p. 96)

10 Si ces programmes se gobent comme des anxiolytiques, c'est que la contemplation d'intérieurs aussi lisses que transposables a pour effet de dissoudre les aspérités de l'espace vécu (voir aussi 97, 107 et 138). L'effet est dépaysant au sens premier du terme puisque les spectateurs sont extraits de l'immédiateté du pays pour être projetés dans un ailleurs qui, dans ce cas précis, pourrait résider n'importe où. La séduction de l'utopie telle que l'instance narrative la souligne, s'oppose aux valeurs du terroir longtemps privilégiées dans la littérature des Prairies. Plus que n'importe quel intérieur domestique,

l'extérieur y a longtemps concentré les ressources du récit, en termes d'intrigue et d'investissement descriptif, car c'était là qu'intervenaient la découverte, l'exploration et l'exploitation de la nature. Dans la rhétorique classique la description ressortait de *l'amplificatio*, ce qui eut pour effet d'en diminuer la valeur aux yeux des nombreux critiques qui la rangèrent aux côtés d'autres arts mineurs de l'ornementation parmi lesquels le paysage. « Une *description* », prévient Paul Valéry, « se compose de phrases que l'on peut, en général, *intervertir* □…□. Ce mode de créer, légitime en principe et auquel tant de fort belles choses sont dues, mène, comme l'abus du paysage, *à la diminution de la partie intellectuelle de l'art*[22] ». « L'abus du paysage » et, au-delà, celui de la description furent longtemps caractéristiques d'une littérature canadienne qui s'est donné pour vocation l'invention d'un pays. Avant même d'écrire, décrire s'est donc imposé à cet endroit du monde comme un acte inaugural, politique et poétique, n'en déplaise à Valéry. Avoir les pieds dans la poussière, défier l'horizon du regard tout en faisant face à l'acharnement des éléments exigeait une éloquence doublée de vigueur morale. Par le truchement de la littérature, une région de pionniers exprimait non seulement son existence mais aussi sa valeur au reste de la nation, tout particulièrement à l'*Establishment* de l'Ontario qui longtemps ne vit dans les Prairies qu'un arrière-pays à exploiter, une colonie de seconde zone[23].

11 Les personnages de Lapointe n'ont, en apparence, guère en commun avec les patriarches qui incarnaient ces vertus chez Sinclair Ross ou W.O. Mitchell, comme chez d'autres auteurs de premier plan à cette même époque, parmi lesquels Robert Stead ou Margaret Laurence. Les figures de femmes qui, déjà, s'imposent chez Laurence, tiennent le devant de la scène dans *You Are Not Needed Now* où elles incarnent des phases, voire des modalités du féminin. L'éventail est ici aussi large qu'inclusif : des mères de famille souvent célibataires côtoient des transsexuelles, une femme pasteur lesbienne, quelques prostituées occasionnelles, de féroces retraitées, *etc.* L'excentricité des personnages, fréquemment renforcée par la marginalité et la précarité sociale, s'exprime aussi, et de manière plus surprenante, à travers une aversion pour le désordre, doublée d'une passion pour le rangement, qualités suffisamment récurrentes pour que l'on s'y attarde.

Mettre en ordre : ranger, conserver, reléguer

12 Chez Lapointe, les personnages féminins ne sont pas à strictement parler exclues de l'espace public où certaines occupent des emplois, voire des fonctions longtemps réservés aux hommes. La femme pasteur mentionnée plus haut apparaît dans deux des nouvelles, « Scatterheart » et « Parrothead ». Toujours dans « Parrothead », le compagnon de Bernie travaille à la plonge dans un restaurant de Fort McMurray alors qu'elle-même conduit les poids lourds faisant la navette entre la ville et le site d'extraction des sables bitumineux (*Needed* p. 25, 179). Malgré leur visibilité, la place des femmes ne semble pourtant jamais aller de soi dans l'espace public. L'aide-ménagère de « Scatterheart » n'ose plus sortir faire les courses à l'approche du terme de sa grossesse. La vieille dame qui l'emploie lui recommande alors de conserver dans son sac un bocal de cornichons qu'elle pourra laisser choir pour détourner l'attention si, d'aventure, elle venait à perdre les eaux. A la peur d'accoucher dans un lieu public s'ajoute la crainte, bien plus forte, de voir exposée la vulnérabilité d'un corps incapable de contenir ou même de retenir ce qu'il abrite. La vieille dame a par ailleurs trouvé sa propre parade face à la dispersion puisque ses placards recèlent, soigneusement rangés dans des boîtes hermétiques et des bocaux de formol, les restes momifiés de ses chers disparus. Disparus mais parfaitement conservés. L'imagerie n'est grotesque qu'en apparence puisqu'elle ne suggère rien des troublantes modifications du corps en devenir que le réalisme-grotesque oppose à la mort [24]. La tonalité est ici plus sadique que comique, car l'accent est mis sur la rétention, un ordre conservateur qui se prémunit contre la décomposition et les transformations qui l'accompagnent. Des trois âges de la femme qu'incarnent dans « Scatterheart », comme chez Baldung ou Klimt, le nouveau-né, la mère et la femme âgée, c'est la vieillesse qui domine ici avec la transmission aux générations futures d'exigences de civilité, d'ordre et de conservatisme, celles-là même qui présidèrent à l'établissement de la Confédération canadienne sur les principes de « paix, ordre et bon gouvernement » définis à l'article 91 de l'Acte de l'Amérique du Nord britannique de 1867.

13 *Stolen* (2006), le tout premier roman de Lapointe, avait déjà pour cadre une province de la Saskatchewan entrée dans l'ère qualifiée par certains de « post-prairie » pour en souligner la contemporanéité [25]. Malgré une toile de fond où le *darkweb* et le trafic de stupéfiants étaient devenus choses courantes, l'intrigue reposait sur une organisation de l'espace qui n'avait guère changé depuis l'époque coloniale. De 1670 à 1869, la Compagnie de la Baie d'Hudson reçu de la Couronne britannique la charte l'autorisant à gérer la Terre de Rupert à la façon d'un immense entrepôt de bois et de fourrure. Dans *Stolen*, les postes de traites ont été remplacés par des silos à grain qui n'abritent plus de céréales mais des déchets toxiques ou des composants électroniques. Les Prairies sont ainsi toujours définies par ce qu'on y relègue, ce qu'on y stocke, ou par ce que des réseaux mondialisés y échangent localement [26]. De la même manière, les nouvelles de *You Are Not Needed Now* abondent en lieux réservés à l'accumulation et au stockage : des sous-sols, des box faisant office de garde-meubles (*Needed* p. 98, 197), des déchèteries (*Needed* p. 166) où s'entasse la masse indifférenciée de biens de consommation que le terme générique « stuff » désigne, de l'achat à l'obsolescence programmée. Contenir mais aussi trier et ranger sont des activités auxquelles les personnages féminins s'adonnent sans mesure, parfois jusqu'à l'absurde, comme cette assistante-dentaire qui conserve les dents et les prothèses de ses patients dans des pots en verre qu'elle laisse derrière elle, à chaque déménagement, depuis son départ de Cache Creek [27] en Colombie-Britannique (*Needed* p. 77). À l'inverse, les personnages masculins sont dépeints sous les traits de trublions que leurs écarts excluent momentanément d'une société où ils finiront, néanmoins, par se ranger, comme ces hippies devenus sur le tard fonctionnaires ou avocats (*Needed* p. 188).

14 Le partage genré de l'espace qui refusait aux femmes les grands espaces pour traditionnellement les cloîtrer chez-elles, division que Robert Kroetsch et Aritha van Herk tournèrent en dérision dans leurs parodies postmodernes des années quatre-vingt, se reconfigure donc chez Lapointe. Ses figures féminines sont autonomes, mobiles et actives ; rien ne leur interdit l'accès au monde extérieur, bien que ce dernier ne leur soit pas pour autant hospitalier. Lapointe dépeint une société qui, sous ses dehors égalitaires, recèle de nombreuses formes d'exclusion incarnées par les personnages féminins et les lieux qui

leur sont associés. Il y a la relégation subie par les retraitées de « Scatterheart » et « Parrothead » dans leurs résidences respectives, puis la marginalité du transsexuel qui trouve refuge dans une réserve autochtone dans « Invisible City », et enfin la précarité des plus jeunes auxquelles des salaires de misère, qualifiés de « shop slave wages » (*Needed* p. 174), permettent à peine de survivre : nombre d'entre elles n'ont pas d'autre choix que d'accepter l'hospitalité concédée dans un sous-sol, un mobile-home ou un abri de jardin. Les nouvelles de Lapointe s'attachent ici non seulement aux intérieurs où ces femmes trouvent un refuge provisoire mais aussi à l'intériorité de ces mêmes personnages : le recours à la focalisation interne et au style indirect libre permet d'observer au plus près leur mise à l'écart.

15 Le recueil propose une représentation de l'espace où l'empreinte du passé colonial s'observe en termes d'aménagement du territoire, d'exploitation des ressources, qu'elles soient naturelles ou humaines, et de relégation des parties les plus fragiles et les plus pauvres de la population : les Premières Nations dans des réserves, les personnes âgées dans des maisons de retraite, les jeunes marginaux là où on leur accordera refuge. Lapointe s'écarte ici de façon significative des lieux communs qui permirent à la littérature des Prairies d'instaurer une familiarité avec ces contrées, un « out West » perçu comme coupé de l'Europe et de ses prolongements transatlantiques dans les provinces de l'Est du Canada. La première forme de dépaysement à l'œuvre dans *You Are Not Needed Now* réside dans l'absence d'un regard surplombant, que ce soit de la part des narrateurs ou des focalisateurs qui s'abstiennent de recourir au plan large ainsi qu'au regard paysager qui prend possession de l'espace tout en l'agençant autour de lui [28]. Le dépaysement s'affirme dans le recueil d'abord comme une manière de tourner le dos au paysage. Avec ce volte-face, Lapointe esquive l'affrontement entre langue et pays que Gaile McGregor qualifia naguère de « langscape », mot-valise destiné à exprimer le défi d'une langue tout entière dressée contre l'étrangeté des territoires nouvellement investis. A la confrontation, W. H. New préférera l'image du glissement de terrain dans *Land Sliding* pour exprimer le rapport dynamique que la littérature anglo-canadienne a instauré entre la langue colonisatrice et une terre sur laquelle elle ne parvient à s'établir qu'en déployant, grâce à sa créativité expressive, les ressources descriptives et figuratives de la langue anglaise [29]. Ce

défi poétique est en apparence absent chez Lapointe. Ses narrateurs manient avec précision une langue qui se veut prosaïque, langue courante qui suit les cheminements de pensée captés par la focalisation interne. Le dépaysement qui découle de ce repli intérieur nécessite, si on veut l'étudier avec davantage de précision, une focale plus serrée que celle adoptée jusqu'à présent. Les pages qui suivent se concentreront donc sur deux nouvelles, « If You Lived Here, You'd Be Home by Now » et « Clean Streets Are Everyone's Responsibility », où le dépaysement s'observe, comme l'écrit si justement Jean-Christophe Bailly, à la faveur d'« étranges, imprévues bifurcations qui emmènent le pays au-delà de lui-même le rendant en quelque sorte infini [30] ».

Bifurcations

16 Le titre « If You Lived Here, You'd be Home by Now » fait écho à un panneau publicitaire planté devant un immeuble de la banlieue ouest de Saskatoon, dans un quartier populaire où les prix s'envolent suite au « Saskaboom » des années 2000. « The New Saskatoon is a town with some money, and aspirations *to not be seen* as a redneck dump » (*Needed* 111, souligné par mes soins). La torsion de la forme négative met en relief les préjudices qui restent attachés à la capitale provinciale en dépit de récents développements. Avec la découverte de nouveaux gisements de pétrole et de gaz dont les profits s'ajoutent à ceux que génèrent de vastes ressources en uranium et en potasse, le taux de croissance de la Saskatchewan décollera jusqu'à friser les 5,2 % en 2008, contre 0,8 % pour l'ensemble du Canada à la même époque [31]. Ce n'est pourtant pas l'histoire d'une revanche régionale que révèle cette nouvelle mais son envers, celle des laissés-pour-compte de l'économie extractive.

17 L'intrigue fait se croiser les trajectoires de deux personnages principaux, Penny et Malcolm. Férue d'aménagement intérieur, la première met en vente sur Internet l'appartement dont elle vient de terminer la décoration, avec l'espoir d'empocher la plus-value qui lui permettra d'acquérir un logement dans le centre-ville gentrifié de Saskatoon (*Needed* p. 124-125). Face à Penny, dans l'agence pour l'emploi où elle travaille, se trouve Malcolm. Le CV de ce père de famille a échoué sur le bureau de la conseillère après avoir fait le tour

des autres services, car Penny n'a pas son pareil pour redonner une apparence engageante aux sans-emplois, « the surplus clients » (*Needed* p. 111), qui forment le ventre mou d'une économie en surchauffe. Bien que Penny excelle en toilettage de profil, bien que ses conseils en matière de maintien et de discernement vestimentaire en aient sauvé plus d'un, Malcolm va présenter une résistance inattendue à ses talents de décoratrice. De tels ingrédients pourraient laisser présager une issue romantique. On cite souvent ce sarcasme rapporté par Hugh McLennan, autre grand écrivain régionaliste des Maritimes, pour exprimer l'indifférence, voire le mépris tout colonial, que la littérature canadienne suscitait encore au début des années 1960, précisément en raison de son régionalisme : « Boy meets girl in Winnipeg, and who cares ? [32] ». L'avenir a pourtant prouvé que la formule n'était pas sans potentiel, ce que Lapointe démontre à son tour avec un « Girl meets boy in Saskatoon » où l'érotisation ne se limite pas à la rencontre amoureuse. Dans ce domaine, Penny fait ses choix sans états d'âme, en ligne :

> It's one of the rules of the Internet that an ordinary looking-girl can get laid when she wants to, as long as her standards aren't too high. She meets a lot of guys who might be clients of hers but aren't. They have apartments on one edge of the city or the other, with cheap furniture and fleece blankets covering both the couch and the bed. They're not quite as good in bed as they think they are, but she has fun, enough fun to make it worth her time. (*Needed* p. 122)

18 Ce n'est pas la bagatelle, et encore moins les sentiments, qui font tourner la tête de Penny. La question s'immisce dans ce passage à la faveur d'une remarque suggérant, mine de rien, ce que lui coûte le mauvais goût de ses amants d'un soir. La diaphore « bed/in bed » crée un fondu-enchaîné entre le couvre-lit, hideux mais fonctionnel, et la prestation du maître de céans qui ne mérite guère plus qu'on s'y attarde. A dire vrai, ce qui fait vibrer la jeune femme, ce sont plutôt les espoirs qu'éveillent le bien-nommé « Home Calls », site qui cible l'irrépressible désir qu'éprouve chacun pour un chez-soi à son image, au-delà de la mise en relation immédiate entre vendeurs et acquéreurs : « Her profile's as much a work of art as her apartment. Both are curated versions of the most appealing parts of her. Slightly

arty, desirable in a way that's *not quite* quantifiable » (*Needed* p. 124, souligné par mes soins).

19 C'est sur ce détail que pivote la nouvelle : ce presque rien, ce je ne sais quoi dont se nourrit le désir fera que l'appartement de Penny se vendra mais que Malcolm ne trouvera pas preneur, malgré d'indéniables atouts à défaut d'une apparence séduisante. Dans le parallèle entre le bien immobilier qui part et l'employé qui reste sur le carreau, réside la satire mordante d'une société fondée sur l'exploitation de la totalité de ses ressources, matérielles et humaines, à un point tel que les deux se confondent dans des raccourcis comme « the oil and gas people », « the Starbucks boy » ou « the tech people », autant de métonymies qui réduisent des personnes à une main d'œuvre définie par son secteur d'activité (*Needed* p. 114, 128, 179, voir aussi p. 54, 78). Le regard critique que Lapointe porte sur le coût invisible d'une société matérialiste sans considération pour ses ratés pourrait laisser penser que Lapointe se livre à une mise à jour du réalisme rural des années 1940 dans ce recueil. De fait, des éléments viennent ponctuellement rappeler la continuité entre les anciennes formes d'exploitation économique et leur adaptation contemporaine, ainsi les porcheries devenues industrielles des pages 186-187. Au-delà de l'époque et du décor, rien n'aurait donc fondamentalement changé avec le passage de la ferme au « cubicle farm » (*Needed* p. 115), cet espace de bureau conçu pour répondre aux mêmes exigences de rendement que l'élevage intensif.

20 Il serait donc possible de conclure provisoirement sur l'idée que le dépaysement, dans ce cas précis l'abandon du paysage comme lieu commun de la littérature des Prairies, alimente une satire sociale doublée d'une dénonciation politique dans « If You Lived Here You'd Be Home By Now ». Cela est également vrai d'autres nouvelles du recueil, particulièrement la toute dernière, « Clean Streets Are Everyone's Responsibility », où la satire prend des accents gothiques : les conducteurs de bus de Winnipeg reçoivent de la municipalité une circulaire les informant qu'avec l'arrivée du dégel, il leur faudra réceptionner les mains que les passagers auront ramassées sur les trottoirs fraîchement débarrassés de leurs congères. Chaque main sectionnée aura été soigneusement emballée avant de pouvoir être remise à un employé de la ville :

> It meant I had to check. Pull back the wrapping and ensure that whatever I'd been given wasn't going to suffocate. They were all hands. People took it very seriously.
> The snowmelt always reveals *a few ugly things that stayed politely frozen* all winter. There's the layer of dog shit and garbage and small animals that didn't survive. The police force is in my union, for some reason, and they told us that bodies turn up every spring, dead all winter and picked at by scavengers, and suddenly everyone's very urgent about it, just like the poor guys weren't missing all winter. (*Needed* p. 228, souligné par mes soins)

21 La satire épingle les valeurs fondatrices de la civilité canadienne, en premier lieu la politesse, liée de manière elliptique à la rigueur de l'hiver. L'idée que le froid modère les excès observés sous les climats chauds et qu'il encourage, avec l'endurance, la formation de tempéraments vertueux, a cependant une vénérable histoire derrière elle remontant, au-delà des courants hygiénistes du XIX^{ème} siècle, jusqu'à la Grèce classique [33]. Autres qualités mises en avant par les bâtisseurs d'Empire : la propreté et la discipline elles aussi concourent à ce que le grand nettoyage de printemps se déroule vite et bien, balayant de côté la cause des mutilations, que ce soient les accidents dus à la brutalité des températures ou la précarité des populations qui y sont exposées. La diffusion de la circulaire révèle ce que la ville voudrait voir de préférence à ce qu'elle se refuse à regarder. L'exigence de propreté a pour envers le déni de la sourde violence qui dégrade les rapports sociaux dans un contexte où l'expression « every time someone gave me a hand » ne désigne plus le « coup de main » qui oblige tantôt les uns tantôt les autres ni même, au-delà du service rendu, la réciprocité dont dépend la solidité du lien social. Les mains coupées et leurs invisibles propriétaires sont autant d'indices d'une fragmentation du commun dans un espace dépouillé de ses attributs paysagers et, lui aussi, découpé le long d'articulations sommaires, comme cet arrêt de bus à l'intersection de deux artères : « There were some white hands and some brown hands and some black hands, men's hands and women's hands. No children's hands. That helped. I don't think I could have just accepted a child's hand from some stranger hunched over waiting at Keewatin and Inkster » (*Needed* p. 229). La collecte se déroule dans un climat d'effarement contenu qui rappelle

l'atmosphère entourant l'investigation des disparitions et meurtres de femmes indigènes (« Missing and Murdered Indigenous Women and Girls ») menée au Canada depuis 2015. L'allusion, si allusion il y a, reste néanmoins discrète, car la narratrice anonyme ne s'immisce pas dans un débat politique mené aujourd'hui par des voix autochtones de premier plan [34].

22 Dans « Clean Streets », la couleur des épidermes ne cible pas une seule partie mais l'ensemble d'une population active englobée dans sa toute diversité. Les membres amputés sont majoritairement des mains gauches, coïncidence sur laquelle la conductrice du récit ne s'appesantit pas, peut-être parce que ce détail renvoie à une évidence : un pays où l'on roule à droite alors qu'à pied circulent des gens dont la mobilité est aussi limitée spatialement que socialement. Cette corrélation trouve une expression brutale sur un autocollant à l'arrière d'un pick-up : « *Anyone caught on a bus after 30 has failed at life* » (*Needed* p. 230, souligné par l'auteur). Faut-il alors s'étonner que la conductrice du bus reçoive ces mots comme une gifle ? C'est peut-être là l'effet du pronom distributif « anyone » qui cible chacun dans son individualité à la différence du pronom indéfini, « everyone » dans le titre de la nouvelle, qui s'adresse à l'ensemble des lecteurs tout comme la circulaire municipale à l'ensemble des habitants de la ville. En évoluant de tous vers chacun, la nouvelle se détourne du général pour s'intéresser au particulier : tout le monde veut des rues impeccables, certes, mais chaque vie, aussi minuscule soit-elle, mérite considération. La progression de la nouvelle suit en cela l'itinéraire intérieur d'une narratrice dont la perception, elle aussi, s'affine à mesure que le récit avance. Partie d'une proposition valable pour tous, « everyone », la conductrice achemine le passager du récit vers une destination qui concerne chacun d'entre nous, « anyone », quand parvenue au bout de sa collecte, elle fait part de ses intentions en réponse à celles qu'annonce la municipalité : « □T□hey're going to give the hands up for adoption. Sort of like kittens. So I put my name in for that. I'll take in a hand. Maybe bury it in my flower bed. I carry so many of them, I feel like I owe them something » (*Needed* p. 231).

23 Le masque de la fable gothique révèle, à l'instant où il tombe, le propos politique sous-jacent. Dans la synecdoque « hand », la partie renvoie à un vaste tout : l'ensemble des mains amputées mais aussi la

masse laborieuse que transporte le bus. A travers la main, cette singularité partagée, le trope désigne donc la totalité d'une main d'œuvre sans voix ni visage qui, jour après jour, transite dans des transports en commun dépeints comme un lieu d'invisibilité sociale [35]. Là réside l'ironie profonde d'une communauté qui, en ignorant les plus humbles parmi les siens, s'ampute d'une partie d'elle-même. Adopter un de ces membres en déshérence pour ensuite l'enterrer dans un massif de fleurs est une proposition où se mêlent plusieurs significations liées à la mutabilité du grotesque mise en évidence par Bakhtine. Ensevelir une main abandonnée, ce n'est pas dissimuler ce qui dérange mais plutôt transplanter le désordre pour le laisser advenir et s'épanouir. L'image de la platebande est tout aussi instable. On peut y déceler une réduction ironique des vastes espaces qui longtemps alimentèrent les identifications collectives de la littérature de peuplement. Mais dans un registre contemporain, à une époque où l'idée même d'espaces infinis et de ressources inépuisables a fait long feu, la taille de la platebande, aussi modeste que ses ambitions ornementales, offre une vision dépaysante du vivre ensemble dans laquelle il ne s'agit plus d'occuper et d'exploiter la totalité de l'espace mais de conserver un regard pour ce qui fait tâche (ou « trash ») dans le paysage, de manière à rendre celui-ci infiniment plus humain parce que plus commun.

24 Le trajet en bus décrit dans « Clean Streets » ramène le lecteur de manière détournée à l'épilogue de « If You Lived Here, You'd Be Home By Now », où Lapointe opère également une reconfiguration du lieu commun du paysage en un lieu du commun. A l'instant où le dénouement de la nouvelle semble poindre, Penny est arrivée à ses fins, ou presque : la voici sur le point d'emménager dans cet immeuble du centre-ville tant convoité. Son triomphe n'atteint pourtant pas la perfection attendue. Son premier appartement ne s'est pas vendu aussi bien qu'escompté. Le capital d'estime-de-soi, qu'encouragée par « Home Calls » elle avait investi dans ses talents de décoratrice, s'en est trouvé bien entamé, lui causant une déception qu'est venu aggraver son fiasco avec Malcolm. C'est précisément au moment où les certitudes du personnage sont ébranlées, alors que satisfaction et blessure narcissique s'affrontent en elle, que le récit bifurque et prend un tour aussi imprévu qu'apparemment superflu, puisque les questions guidant l'intrigue ont trouvé réponse. Penny

décide alors sur un coup de tête de prendre le bus qui dessert les quartiers défavorisés où elle sait qu'habite Malcolm :

> There are vacancy signs hanging from the wooden plaques naming each complex. *The Regent's Arms*. *Tamarack Place*. *Silver Gardens*. *Centennial Park* has a small plastic sign thrust into its glassy lawn: *If you lived here, you'd be home by now.* It's as good a sign as any. She turns into the parking lot and walks around to find the common area in the back. (*Neeeded* p. 129, souligné par l'auteur)

25 Les noms des résidences donnent à lire un précipité de l'histoire nationale à travers un concentré des mutations spatiales qui accompagnèrent la formation de la Confédération. L'énumération permet de suivre les transformations qui ont modelé le paysage à mesure que la nation prenait forme : à la taverne surgie à la croisée des chemins succède un lieu-dit qui s'étend en jardins lesquels deviennent parc. Chaque toponyme rappelle donc ce qui fût là pour un temps avant que la croissance de la ville ne vienne l'englober. Le pays semble résider au-delà de ces transformations, dans les qualificatifs qui attestent le passage du temps : colonie de la Couronne, royaume de la forêt et de la fourrure puis dominion et jeune nation désignent autant d'étapes historiques au cours desquelles la possibilité d'avoir un chez-soi, à distinguer de celle d'avoir un toit, semble toujours différée et conditionnelle. C'est ce que la focalisation interne donne à lire à travers le regard de Penny qui, toute nantie qu'elle est, ne possède rien de ce à quoi elle aspire.

26 Malcolm, en revanche, réapparaît à la toute dernière page, entouré des siens, dans l'aire de jeux où les enfants s'amusent sous l'œil de leurs parents. Cette scène ordinaire baigne dans un clair-obscur qui n'est pas sans rappeler l'épilogue des *Vestiges du jour*, ce roman de Kazuo Ishiguro où la grisaille du crépuscule se pare de couleurs chaudes avec le réconfort qu'apportent les rapports humains, y compris à ceux que la vie a laissés sur le bas-côté :

> Penny's good. She called this just right: the man with the laptop is Malcolm. He doesn't look up from the screen, just pulls the little girl into his lap and presses his face into her hair. Penny thinks the girl must be about four. Two more kids in the half-dark are his. […] Penny sits down with her back against the building, and watches

> people collect their kids. It's getting dark. Even Malcolm closes his laptop and tucks it under one arm, the little girl under the other. He never turns toward Penny. No one challenges her presence. As far as any of them is concerned, she just lives here. (*Needed* p. 129-130)

27 Il suffit d'une seconde et d'un geste tendre, respirer le parfum d'une nuque d'enfant, pour que le sens de la nouvelle bascule. Les handicaps diagnostiqués chez Malcolm (propreté douteuse, comportement aberrant, maladresse rédhibitoire, bref tout ce qu'un bilan de compétences consignera sous la rubrique « social deficits » aux pages 111, 115 et 119) s'effacent quand Penny observe le même homme au milieu des siens. A la question de la ressource que l'individu représente pour la collectivité se substitue *in extremis* celle de la relation autour de laquelle celle-ci s'agrège [36]. Penny n'échappe d'ailleurs pas à l'attraction des cercles qui gravitent autour de Malcolm : sa famille, un voisinage, un quartier et un réseau informatique. C'est l'image qu'implique le polyptote « laptop/lap/laptop » où viennent se loger, dans le pli que désigne le mot « lap », des relations de nature fort différente allant de la tendresse paternelle, jusqu'aux liens électroniques qui intègrent celui dont aucune entreprise ne veut, dans une communauté virtuelle où il a pourtant toute sa place.

28 Cette scène apporte un démenti ironique à l'intitulé de la nouvelle « You Are Not Needed Now » qui donne son titre au recueil. Elle affirme aussi avec simplicité ce que les travaux de philosophes tels que Guillaume le Blanc visent à démontrer par ailleurs, à savoir que la vie des pauvres n'est pas une vie pauvre. Chez Lapointe, cette idée forte trouve son expression dans une langue passe-partout, inclusive, qui vise la dénomination commune bien plus que l'originalité ou l'exception stylistique [37]. Cette scène est enfin révélatrice du dépaysement qui opère dans l'ensemble du recueil, à chaque fois que le lieu commun du paysage s'efface devant les « lieux du commun », square, supermarché, bus, mobile-home ou bus. Les nouvelles de Lapointe investissent ces endroits ordinaires, sans qualité propre pour y observer l'espace relationnel où se tissent des liens collectifs particulièrement fragiles dans des sociétés de peuplement devenues des sociétés d'immigration comme le Canada. Là où les stigmates de la colonisation restent visibles et où la question de « faire commun »

continue de se poser avec acuité, la littérature reste un lieu privilégié où inventer ce qui rassemble.

BIBLIOGRAPHIE

Atwood Margaret, *Survival: A Thematic Guide to Canadian Fiction*, Toronto, House of Anansi, 1972.

Augé Marc, « Retour sur les "non-lieux". Les transformations du paysage urbain », *Communications*, 87, 2, 2010, p. 171-178, <https://www.cairn.info/revue-communications-2010-2-page-171.htm>, consulté le 26 novembre 2019.

Bailly Jean-Christophe, *Le Dépaysement. Voyages en France*, Paris, Seuil, 2011.

Bakhtine Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Andrée Robel (trad.), Paris, Gallimard, 1970.

Beattie Steven M., « Review : Annette Lapointe's *You Are Not Needed Now* and Jessica Westhead's *Things Not To Do* », *The Globe and Mail*, 20 octobre 2017, <https://beta.theglobeandmail.com/arts/books-and-media/book-reviews>, consulté le 22 octobre 2019.

Bhabha Homi, *The Location of Culture*, London, Routledge, 1994.

Calder Alison, « Retracing Prairie Literature », dans *The Oxford Handbook of Canadian Literature*, Cynthia Sugars (dir.), Oxford, OUP, 2016, p. 691-707.

Cavell Richard, « An Ordered Absence: Defeatured Topologies in Canadian Literature », dans *Downtown Canada—Writing Canadian Cities*, Justin D. Edwards et Douglas Ivison (dir.), Toronto, University of Toronto Press, 2005, p. 14-31.

Cosgrove Denis E., « Introductory Essay » pour l'édition de poche de *Social Formation and Symbolic Landscape*, Madison, University of Wisconsin Press, 1998 p. xi-xxxv.

Cecco Leyland, « Canadian volunteers scour river for missing Indigenous women », *The Guardian*, 9 juin 2019, <https://www.theguardian.com/world/2019/jun/09/canada-indigenous-women-report-violence-drag-the-red>, consulté le 12 février 2020.

Coleman Daniel, *White Civility. The Literary Project of English Canada*, Toronto, University of Toronto Press, 2006.

Dargot Pierre et Christian Laval, *Commun : Essai sur la révolution au XXI^e siècle*, Paris, La Découverte, 2015.

Davey Franck, *Post-National Arguments: The Politics of the Anglophone-Canadian Novel since 1967*, Toronto, University of Toronto Press, 1993.

Deleuze Gilles et Félix Guattari, « De la ritournelle », *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1989, p. 381-433.

Didi-Huberman Georges, *Peuples exposés, Peuples figurants, L'Œil de l'Histoire* 4, Paris, Minuit, 2012.

Fee Margery, *Literary Land Claims. The "Indian Land Question" from Pontiac's War to Attawapiskat*, Waterloo, ON, Wilfrid Laurier University Press, 2015.

Fiamengo Janice, « Regionalism and Urbanism », dans *The Cambridge Companion to Canadian Literature*, Eva-Marie Kröller (dir.), Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 241-262.

Fiorentino Jon Paul et Robert Kroetsch (dir.), *Post-Prairie: An Anthology of New Poetry*, Vancouver, BC, Talon Books, 2005.

Hamon Philippe, *Du Descriptif*, Paris, Hachette, 1993.

Harrison Dick, *Unnamed Country: The Struggle for a Canadian Prairie Fiction*, Edmonton, AB, University of Alberta Press, 1977.

Huggan Graham, *The Postcolonial Exotic. Marketing the Margins*, New York, Routledge, 2001.

Ishiguro Kazuo, *Les Vestiges du jour* [1990], Sophie Mayoux (trad.), Paris, Gallimard, 2010.

Jullien François, *Vivre de paysage ou l'impensé de la raison*, Paris, Gallimard, 2014.

Kroetsch Robert, *Creation*, avec James Bacque et Pierre Gravel, Toronto, New Press, 1970.

Lapointe Annette, *Stolen*, Vancouver, BC, Anvil, 2006.

Lapointe Annette, *You Are Not Needed Now*, Vancouver, BC, Anvil, 2017.

le Blanc Guillaume, « Le parlement des inaudibles » *Études*, 4, avril 2017, p. 55-64. <https://www.cairn.inforevue-etudes-2017-4-page-55.htm>, consulté le 29 avril 2020.

le Blanc Guillaume, *Vies ordinaires, vies précaires*, Paris, Seuil, 2016.

McGregor Gaile, *The Wacousta Syndrome: Explorations in the Canadian Langscape*, Toronto, University of Toronto Press, 1985.

Mitchell W.O., *Who Has Seen the Wind* [1947], Toronto, McMillan of Canada, 1960.

New W.H., *Land Sliding. Imagining Space, Presence and Power in Canadian Writing*, Toronto, University of Toronto Press, 1997.

Pelluchon Corine, *Éthique de la considération*, Paris, Seuil, 2018.

Ricou Laurie, *Vertical Man/Horizontal World*, Vancouver, BC, University of British Columbia P, 1973.

Ross Sinclair, *As For Me and My House* [1941], Toronto, McClelland & Stewart, 1957.

Sugars Cynthia (dir.), *The Oxford Handbook of Canadian Literature*, Oxford, OUP, 2016.

van Herk Aritha, « Curtailed by the Sublime: Canada, Nature and the Contingencies of Beauty » dans *The Memory of Nature in Aboriginal, Canadian and American Contexts*, Françoise Besson, Claire Omhovère et Héliane Ventura (dir.), Newcastle upon Trent, Cambridge Scholars Publishing, 2014, p. 54-72.

Webber Sadovi Maura, « Global Slowdown Is Finally Reaching Even 'Saskaboom' », *The Wall Street Journal*, 8 octobre 2008, <https://www.wsj.com/articles/SB122342036252013101>, consulté le 5 novembre 2019.

NOTES

1 Janice Fiamengo, « Regionalism and Urbanism », *The Cambridge Companion to Canadian Literature*, Eva-Marie Kröller (dir.), Cambridge, CUP, 2004, p. 250.

2 Voir Franck Davey, *Post-National Arguments: The Politics of the Anglophone-Canadian Novel since 1967*, Toronto, The University of Toronto Press, 1993.

3 Alison Calder, « Retracing Prairie Literature », *The Oxford Handbook of Canadian Literature*, Cynthia Sugars (dir.), Oxford, OUP, 2016, p. 702.

4 C'est le terme judicieux qu'Anne-Sophie Letessier utilise dans l'article qu'elle consacre à *Monkey Beach*, roman de l'écrivaine amérindienne Eden Robinson, où le refus du regard paysager a lui aussi une double dimension esthétique et politique.

5 Georges Didi-Huberman, *Peuples exposés, peuples figurants*, l'œil de l'histoire 4, Paris, Minuit, 2012, p. 98 : « C'est notre regard, *notre volonté de regard*, qu'il faut investir de cette responsabilité politique élémentaire consistant à ne pas laisser dépérir le *lieu du commun* en tant que question ouverte dans *le lieu commun* en tant que solution toute trouvée ». Je rejoins les analyses fort justes que Marie Laniel propose de ce passage dans son propre article.

6 Sur cette question, voir Pierre Dargot et Christian Laval, *Commun : Essai sur la révolution au XXIe siècle*, Paris, La Découverte, 2015, p. 11 et Corine Pelluchon, *Éthique de la considération*, Paris, Seuil, 2018, p. 15-16.

7 Jean-Christophe Bailly, *Le Dépaysement. Voyages en France*, Paris, Seuil, 2011, p. 477.

8 *Ibid.*

9 Voir Graham Huggan, *The Postcolonial Exotic. Marketing the Margins*, New York, Routledge, 2001.

10 Homi Bhabha, *The Location of Culture*, London, Routledge, 1994, p. 227.

11 Sinclair Ross, *As For Me and My House* [1941], Toronto, McClelland & Stewart, 1957, p. 59.

12 W.O. Mitchell, *Who Has Seen the Wind*, 1947, Toronto, McMillan of Canada, 1960, p. 3.

13 Voir notamment les deux principaux ouvrages critiques à s'être intéressés au courant régionaliste des Prairies à cette période : Laurie Ricou, *Vertical Man / Horizontal World*, Vancouver, BC, University of British Columbia Press, 1973 et Dick Harrison, *Unnamed Country: The Struggle for a Canadian Prairie Fiction*, Edmonton, AB, University of Alberta Press, 1977.

14 Robert Kroetsch, *Creation*, avec James Bacque et Pierre Gravel, Toronto, New Press, 1970, p. 63.

15 Gilles Deleuze et Félix Guattari, « De la ritournelle », *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 381-433.

16 Margery Fee, *Literary Land Claims. The "Indian Land Question" from Pontiac's War to Attawapiskat*, Waterloo, ON, Wilfrid Laurier University Press, 2015, p. 9-10.

17 Daniel Coleman, *White Civility. The Literary Project of English Canada*, Toronto, University of Toronto Press, 2006, p. 30-31.

18 Point que développe Aritha van Herk dans « Curtailed by the Sublime : Canada, Nature and the Contingencies of Beauty », dans *The Memory of Nature in Aboriginal, Canadian and American Contexts*, Françoise Besson, Claire Omhovère et Héliane Ventura (dir.), Newcastle upon Trent, Cambridge Scholars Publishing, 2014, p. 54-72.

19 Steven M. Beattie, « Review : Annette Lapointe's *You Are Not Needed Now* and Jessica Westhead's *Things Not To Do* ». *The Globe and Mail*, 20 octobre 2017, <https://beta.theglobeandmail.com/arts/books-and-media/book-reviews>.

20 Sur le passage de la frontière et ses effets sur ceux qu'elle traverse, voir l'article de Pascale Guibert dans ce même volume.

21 Marc Augé, « Retour sur les “non-lieux”. Les transformations du paysage urbain », *Communications*, 87, 2, 2010, p. 171-178, <https://www.cairn.info/revue-communications-2010-2-page-171.htm>.

22 Souligné par Valéry et cité par Philippe Hamon dans *Du Descriptif*, Paris, Hachette, 1993, p. 18.

23 La double sujétion, politique et économique, dans laquelle l’Ontario a longtemps maintenu les provinces de l’Ouest est à l’origine de divisions encore visibles à l’échelle de la nation, élément qui, avec le particularisme québécois, concourt à expliquer la force et la longévité des allégeances régionales au Canada, voir Fiamengo, art. cit.

24 Mikhail Bakhtine, *L’Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Andrée Robel (trad.), Paris, Gallimard, 1970, p. 30.

25 Comme dans l’anthologie qu’ont rassemblée Jon Paul Fiorentino et Robert Kroetsch, *Post-Prairie : An Anthology of New Poetry*, Vancouver, BC, Talon Books, 2005.

26 Alison Calder, art. cit., p. 704.

27 Le toponyme français est un héritage historique de la traite de la fourrure entre populations autochtones et trappeurs francophones. « Cache » désignait alors un endroit où dissimuler vivres et équipements pour pouvoir les récupérer plus tard, souvent au retour de longues expéditions de chasse.

28 Denis E. Cosgrove, « Introductory Essay » pour l’édition de poche de *Social Formation and Symbolic Landscape*, Madison, University of Wisconsin Press, 1998, p. xi-xxxv.

29 Voir aussi Alison Calder, art. cit., p. 693.

30 Jean-Christophe Bailly, *op. cit.*, p. 477.

31 Maura Webber Sadovi, « Global Slowdown Is Finally Reaching Even ‘Saskaboom’ », *The Wall Street Journal*, 8 octobre 2008, <https://www.wsj.com/articles/ SB122342036252013101>.

32 Boutade fréquemment rapportée, notamment par Margaret Atwood qui la commente dans *Survival : A Thematic Guide to Canadian Fiction*, Toronto, House of Anansi, 1972, p. 182.

33 Coleman, *op.cit.*, p. 137-138.

34 L'enquête du gouvernement fédéral s'est conclue le 30 juin 2019 avec la publication d'un rapport dénonçant les fondements sexistes et raciaux d'un crime aujourd'hui qualifié de « génocide », <https://www.mmiwg-ffada.ca>. L'investigation, aussi complexe dans son déroulement que douloureuse pour les familles endeuillées, n'a pas mis terme aux disparitions inexpliquées ni aux activités d'associations de bénévoles, comme « Drag the Red », qui continuent de rechercher les restes des disparues dans la rivière qui traverse Winnipeg, voir l'article de Leyland Cecco en bibliographie.

35 Guillaume le Blanc souligne qu'« une vie dont la voix et le visage ont été effacés est une vie qui devient invivable car elle n'est plus appréhendée comme une vie qui compte. C'est un fait social que toutes les voix ne sont pas perçues comme d'égale importance et que toutes les apparitions ne sont pas également accréditées. Les voix comme les visibilités ne s'imposent pas d'elles-mêmes. Ce sont bien davantage des foyers d'organisation du pouvoir, des modes sensibles d'accréditation qui partagent le sensible en lieux dignes de confiance ou, inversement, en lieux de relégation, en paroles audibles ou en voix inaudibles », « Le parlement des inaudibles », *Études*, 4, avril 2017, p. 57. <https://www.cairn.inforevue-etudes-2017-4-page-55.htm>.

36 Penser en termes de relation plutôt qu'en termes de ressource fait partie des propositions philosophiques qu'avance Corine Pelluchon pour renouveler l'éthique. On trouvera un déplacement analogue chez François Jullien qui interroge les ressources de la tradition paysagère occidentale à la lumière des corrélations de la pensée chinoise.

37 La métafiction occupe peu de place chez Lapointe mais quand les mots retiennent l'attention de ses personnages, ceux-ci cherchent à s'entendre sur ce que leur sens recouvre davantage que sur ce qu'il exclut, comme dans la discussion des pages 109-110 sur les significations voisines de *geek* ou de *nerd*. Cet aspect va de pair avec la façon dont Lapointe se joue des catégories exclusives (notamment celles du genre) dans les nouvelles où la description d'un personnage trans nécessite des lecteurs qu'ils suspendent ou neutralisent son identification comme homme ou femme. De tous les lieux où s'incarne le commun, la réserve indienne est paradoxalement celui qui s'avère le plus hospitalier envers les singularités « trans », ce que démontre « Invisible City ».

RÉSUMÉ

Français

You Are Not Needed Now (2017) rassemble onze nouvelles dont l'auteur, originaire de la Saskatchewan, vit et enseigne au nord de l'Alberta. Annette Lapointe appartient à une génération d'écrivains qui reste ancrée dans le courant régionaliste d'une littérature dite « des Prairies », dont les codes établis dans les premières décennies du siècle passé n'ont cessé d'être remodelés, du réalisme rural de la première moitié du XX^{ème} jusqu'aux innovations postmodernes qui donnèrent naissance au « régionalisme expérimental » de la fin du siècle (Fiamengo 2004, 250). A l'heure où les modes de vie sont devenus aussi urbains, connectés et mobiles dans les provinces de l'Ouest qu'à de nombreux autres endroits à la surface du globe, la littérature des Prairies ne s'est pourtant pas diluée dans les mutations post-nationales que traverse le Canada (Davey). A chaque nouvelle parution d'une histoire littéraire, un chapitre est dédié aux courants régionalistes qui n'ont rien perdu de leur vitalité dans ce pays immense et contrasté. L'imposant *Oxford Handbook*, dirigé en 2016 par Cynthia Sugars, n'est pas en reste. Dans le chapitre « Retracing Prairie Literature », Alison Calder interroge les exclusions sur lesquelles repose l'homogénéité du canon régional : suppression de la voix des femmes, suppression de la présence autochtone mais aussi suppression d'environnements autres que la ruralité investie en ses débuts par cette littérature de peuplement ou « settler literature ». La place qu'y occupe le paysage assortie d'un puissant déterminisme géographique ont en effet longtemps servi à démarquer un type d'intrigue, un profil de personnage ainsi qu'une esthétique reconnaissables entre tous (Calder 2016, 702). A la suite d'Alison Calder qui nous engage à « retracer » la littérature des Prairies pour en dégager les aspects méconnus ou occultés, cet article a pour objet les stratégies de dépaysement à l'œuvre dans *Your Are Not Needed Now* afin d'observer comment l'écriture de Lapointe parvient à déplacer, c'est-à-dire à décaler pour mieux le renouveler le canon dans lequel elle s'inscrit.

AUTEUR

Claire Omhovère
Université Paul-Valéry Montpellier 3
IDREF : https://www.idref.fr/113819137
HAL : https://cv.archives-ouvertes.fr/comhover
ISNI : http://www.isni.org/0000000002556046
BNF : https://data.bnf.fr/fr/15520553

Passages de frontières dans *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza* (1987), de Gloria Anzaldúa

Pascale Guibert

DOI : 10.35562/textures.267

Droits d'auteur
CC BY 4.0

PLAN

Où est la frontière ?
Mais que fait la frontière ?
Mais qu'est-ce que la frontière ?

TEXTE

1 Pour commencer, comment parler de cet ouvrage de 1987, *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*, par Gloria Anzaldúa ? En quelle langue, certes, mais aussi de quelle langue parler ? Dire qu'il s'agit d'une *autohistoria-teoría* [1], genre neuf qui s'inscrit dans une pratique artistique neuve, le *border art* [2], ou, en français, si l'on veut : art frontière/art de la frontière – genre, pratique et appellation lancés par Anzaldúa elle-même – dire cela en dit encore bien peu sur ce dépaysement dont on fait l'expérience à chaque page de cet ouvrage.

2 *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*, répond en cela parfaitement aux intentions que l'auteure, quelques années après avoir écrit le livre, formulait en ces termes : « mon intention était de problématiser la relation entre lecteur, auteure et texte [3] ». Des problèmes qui problématisent l'acte de lecture – en dépaysant, par le dépaysement – il y en a, en veux-tu en voilà. Mentionnons, par exemple, le nombre de langues mises en présence vive, dans cet ouvrage : huit selon le recensement qu'en fait Anzaldúa, au cours d'un chapitre, le cinquième, consacré, précisément, à la maîtrise

(impossible) d'une langue indomptable, « How To Tame a Wild Tongue » :

> 1. Standard English
> 2. Working class and slang English
> 3. Standard Spanish
> 4. Standard Mexican Spanish
> 5. North Mexican Spanish dialect
> 6. Chicano Spanish (Texas, New Mexico, Arizona and California have regional variations)
> 7. Tex-Mex
> 8. *Pachuco* (called *caló*) [4]

3 Mais c'est peut-être neuf, voire dix, langues avec lesquelles il faut compter, car des traces de français surgissent également ici ou là, et c'est sans parler encore du non linguistique qu'ouvrent les formes visuelles de certains passages, au fil des pages. A quoi il faut ajouter encore quelques traductions variables et aléatoires de ce qui n'est pas donné en anglais… Evoquons encore, trop rapidement, la multiplicité et l'éclectisme des références en épigraphe, dans les notes, les titres, le corps du texte, des références qui vont des dernières recherches universitaires en histoire et archéologie de la région aux paroles de chansons populaires en passant par des dictons locaux, poèmes, discours historiques ou encore des travaux scientifiques en psychologie, anthropologie, etc. Dépaysement assuré, également, par l'emmêlement des genres rassemblés entre les deux couvertures de carton souple. Prose et poésie ne se répartissent pas du tout aussi sagement que leur présentation en une première partie aux paragraphes linéairement justifiés à droite et une seconde partie aux strophes dentelées sur leur côté droit, dansant quelque peu dans des marges plus larges, voudrait bien nous le laisser croire. D'une part, les deux se répondent, se redisent et se contredisent, se délitent et se recréent, dans les allers-retours qu'il nous revient d'effectuer entre les deux parties de l'ouvrage. Mais d'autre part, bien maline, souvent, qui saurait dire, à quoi l'on a affaire exactement, ici et là. Comment classer, par exemple, ces paragraphes à l'apparence de tercets qui déroulent l'anecdote autobiographique d'Anzaldúa, petite fille alors, mordue pour la toute première fois par un serpent, alors qu'elle était en train de travailler dans un champ de coton avec sa famille [5] ?

Comment entendre, maintenant, le discours sur l'urgence et l'intérêt de la création de l'État du Texas que William H. Wharton prononça à New York le 26 avril 1836 et que l'on retrouve, clairement réinscrit en poème, inséré parmi des blocs de prose solide dans lesquels Anzaldúa récrit l'histoire du Texas [6] ? Qu'est-ce, par ailleurs, que cette « vie protéenne » {*protean being*} qui se dessine ou se défait, peut-être, dans la tache fantômatique qui apparaît-disparaît au début du chapitre 4 [7] ? Parmi les effets de dépaysement mis en œuvre par *Borderlands/La Frontera*, il n'est guère possible d'oublier non plus les basculements dont nos codes d'écriture et de lecture sont frappés, dans la présentation typographique de nombreux passages. On se retrouve souvent perdues, à se demander si l'on ne devrait pas ne pas lire seulement horizontalement, mais aussi verticalement, et suivre non seulement les traces noircies que l'on nous a appris à déchiffrer – mais aussi les interstices qu'elles ouvrent, sur le blanc de la page. Comme dans ce paragraphe qui sonde le lieu très mystérieux de la création poétique, chez Anzaldúa, « *La herencia de Coatlicue*/The Coatlicue State » où il se passe clairement (c'est-à-dire tout à fait obscurément) des choses dans ces zigzags (éclairs ? serpents ? fissures ? xicalqcoliuhqui ?) qui circulent de haut en bas (ou peut-être bien de bas en haut) entre les mots qu'on reconnaît [8]. Toutes ces expériences pour le moins déstabilisantes sont menées au cours et au nom d'un combat poétique engagé contre l'hégémonie du rationalisme occidental et ce « dualisme constitutionnel [9] » dont il procède, qui nous découpe et nous déchire, nous sépare des autres comme de nous-mêmes et nous conduit ainsi à la pire des violences, contre la vie vivante, comme on peut lire le dans la citation suivante : « In trying to become "objective", Western culture made "objects" of things and people when it distanced itself from them, thereby losing "touch" with them. This dichotomy is the root of all violence [10]. »

4 Ce livre, donc, cette épreuve du dépaysement qu'est *Borderlands/La Frontera*, a été écrit par Gloria Anzaldúa (1942-2004), « féministe lesbienne du tiers monde aux penchants marxistes et mystiques », pour le dire dans ses propres mots [11]. C'est l'histoire d'une femme de sang mêlé, d'une Chicana de la vallée du Rio Grande, au Texas. « I am a border woman. » écrit-elle pour se présenter à nous, dans la Préface à la première édition. *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza* est donc aussi, immédiatement, une histoire de

frontière qui bouge, de frontière dépaysée-dépaysante : « border » définit dès le départ cette « woman »-là, et ne peut lui en être arrachée.

5 Notre approche, à partir de là, va donc consister à suivre les déplacements de cette frontière. On commencera par se demander où est la frontière, dans *Borderlands/La Frontera* – et on verra que la frontière passe, *in*transitivement. On se demandera ensuite, forcément, mais que fait la frontière, dans *Borderlands/La Frontera* ? – et il faudra bien se rendre à l'évidence que la frontière passe, transitivement. On dira : la frontière est une passeuse. On en arrivera, finalement, à se demander ce que c'est que la frontière. Et on verra alors que la frontière, c'est ce qui se passe à chaque instant, parce que c'est ce qui passe par le corps.

Où est la frontière ?

6 La frontière, celle à l'ombre de laquelle on apprend l'interminable travail de coupture [12], nous arrête à chaque page, sous une forme et sous une autre, dans *Borderlands/La Frontera* ; nous arrête : c'est-à-dire qu'elle nous invite à la suivre, en fait.

7 Sitôt passés les premiers signes du premier chapitre et leurs frontières tous azimuts – droites et obliques, horizontales et verticales, déliées et pleines, couplet d'un *conjunto* et citation d'un ouvrage des Presses de l'Université de Chicago se superposent [13] – on tombe sur une trace qui se déplace étrangement sur l'espace des pages qu'il occupe. Plume, peut-être, tout d'abord, elle semble s'acérer en pointe de flèche, lance encore dans l'espace une rangée de xicalqcoliuhqui comme échappés d'un tissage ou d'un temple mexicain, à moins qu'il ne s'agisse d'une structure d'ADN, et poursuit sa course zigzagante jusqu'à une strophe hirsute, toute en italiques, comme un pont suspendu élastique, qui nous parle en espagnol :

> Yo soy un puente tendido
>
> del mundo gabacho al del mojado [14],

8 Voilà qui défie les lois des langues, des genres, de la nature des choses… et de la politique. C'est la frontière qui passe là, comme cela,

dans ces pages de 23 à 25, tortillon de « “Tortilla Curtain” » {turning into} *se transformant*, tournicoti tournicoton, en *el río Grande* (v. 36), épi de barbelé (v. 48), ouvrant une blessure de près de 3 000 kilomètres (v. 40 *sq.*). Chaque épine s’enfonce comme un pieu dans le corps de la femme – et la fend :

> splits me splits me
>
> *me raja me raja*

9 Cette trace sinueuse qui avance et reste sur la page dessine un serpent [15].

> […]
>
> this ‘Tortilla Curtain’ turning into *el río Grande*
>
> flowing down to the flatlands
>
> of the Magic Valley of South Texas
>
> its mouth emptying into the Gulf.
>
> 1,950 mile-long open wound
>
> dividing a *pueblo*, a culture,
>
> running down the length of my body,
>
> staking fence rods in my flesh,
>
> splits me splits me
>
> *me raja me raja* [16]

10 Avec le serpent, petite ligne sinueuse qui ne reconnaît pas les frontières géo-politiques tracées par les humains, la frontière se

déplace. Elle passe. Elle mue et mute, bien sûr, ce qui n'est pas sans conséquence dans le champ d'un art frontière / *border art*. Mais aussi, avec le motif du serpent zigzaguant, c'est l'héritage aztèque qui fait retour et refertilise le côté anglo de la vallée du rio Grande, ré-équilibrant les forces culturelles en présence, dans ce re-paysement. « *Coatl*. Dans l'Amérique pré-colombienne, le symbole le plus important était le serpent[17] » est-il écrit au cours d'un chapitre qui, un dépaysement n'allant jamais seul, ne se satisfait pas de faire passer le serpent du côté états-uniens de la frontière, mais *nous* fait tous entrer dans le ventre de la bête. Le chapitre 3, souligné, comme tous, par un double trait – l'un fin, l'autre épais – s'intitule en effet « Entering Into the Serpent ». Tout passe, vraiment… Mais alors, si tout et n'importe quoi peut ainsi passer, on est sans doute en droit de se demander :

Mais que fait la frontière ?

11 A cette question, il faudra bien répondre que, activement, transitivement, la frontière passe.

12 La frontière a toujours passé beaucoup de monde d'un bord à l'autre, celle-ci comme toutes les autres. Thomas Nail le dit bien, dans son ouvrage de 2016, *Theory of the Border* : « La frontière est un processus actif de bifurcation qui ne divise pas tout simplement et une bonne fois pour toutes, mais redirige continuellement des flux de gens et de choses qui la traversent ou s'en éloignent.[18] » Il l'affirme encore en lettres capitales : « LA FRONTIÈRE EST UN PROCESSUS DE CIRCULATION[19]. » Cela va plus loin encore que les mouvements du serpent que nous venons de suivre, car, en effet, cela organise le dépaysement en masse, des masses, de multitudes, comme on va le voir maintenant.

13 On aurait dû remarquer le petit trou dans la clôture, à la clôture du poème serpentant qui ouvre l'ouvrage :

> This land was Mexican once,
>
> was Indian always
>
> and is.

> And will be again.

14 L'espace entre ce qui est et était, d'une part, {*was… was… and is*} et ce qui doit venir {*will be again*} est ménagé, prêt à fonctionner. Et d'ailleurs, cela fonctionne déjà bien. On le voit avec le futur qui est écrit ici et, pas encore là, se répète pourtant déjà {*again*}. Ce trou dans la phrase elliptique rend la frontière manifeste. Qu'elle soit de fil de fer barbelé, de béton armé, de lames d'acier, de piques, ou dite « naturelle » (fleuve, mer ou montagne) la frontière organise une profuse circulation.

15 Les paragraphes des pages 33-34 fournissent un témoignage de première main sur cette circulation, sur ces dépaysements incessants dont la frontière est le cadre. Ils rendent compte de ce que l'on ne peut même pas compter : de toutes celles et ceux qui passaient d'un bord à l'autre de la ligne frontière du rio Grande. C'est cela même qui se passait sous Reagan, président des États-Unis de 1981 à 1989. En son temps, il fut surnommé le « réaligneur », sa présidence s'étant distinguée par son repli nationaliste et sa « révolution » conservatrice. De son énorme flux, le rio Grande, qui serpente entre le Texas et le Mexique, sert de frontière entre ces deux états politiques. Sa puissante et dangereuse masse liquide a été sommée de faire bord, d'ar(r)êter. On l'a privé de ponts {*bridges*} afin de le rendre parfaitement coupant, – qu'il soit {*ridge*} / qu'il *arête*. Mais c'est alors par ce bord que ça déborde. Une espèce de ballet bien rôdé se déclenche tout autour :

> Privés de ponts, les "*mojados*" (*wetbacks*) traversent *el río Grande* sur des canots pneumatiques, ou bien traversent en pataugeant ou en nageant, tout nus, tenant fermement leurs vêtements sur leur tête. S'agrippant aux herbes, ils s'extraient de l'eau et gagnent les rives, une prière à la *Virgen de Guadalupe* aux lèvres : *Ay virgencita morena, mi madrecita, dame tu bendición.*

> La Police des Frontières attend derrière les McDonalds du coin, ceux des faubourgs de Brownsville, Texas, ou de n'importe quelle autre ville frontière. Ils posent des pièges tout le long des berges, sous le pont. Des chasseurs en uniforme khaki de l'armée, patrouillent et repèrent ces réfugiés économiques grâce à de puissants systèmes

> électroniques de détection fixés au sol ou embarqués à bord de véhicules de la Police des Frontières.

> Un sur trois est pris. Il y en a qui reviennent rejouer leur rite de passage jusqu'à trois fois par jour [20]. […]

16 Là, la frontière qu'est le rio Grande n'a pas rempli la fonction dont certains pouvaient rêver. Bien plutôt que de couper, séparer, arrêter, on la voit rassembler, réunir mondes et êtres dans une répétition de gestes quasi rituels. D'une arête {*ridge*}, Anzaldúa sait faire un pont {*bridge*}. Elle avait déjà démontré un tel art du retournement et de la mue dans la direction et la composition collective de l'anthologie *This Bridge Called My Back* qui, en 1981, réunissait, pour la première fois aux Etats-Unis, des œuvres de femmes de couleur. Ces échines courbées par les peines quotidiennes des femmes de couleur deviennent la matière même du pont par lequel doit passer la révolution qui vient, *par le passage*. Ici, dans ces pages de *Borderlands/La Frontera*, c'est par le dépaysement auquel cet énorme basculement donne lieu – de {*ridge*} en {*bridge*} – que la frontière tremble, que de dispositif de prévention des passages, elle devient zone de circulation, et par là, œuvre de trans-formations – c'est-à-dire œuvre de modifications sans fin, par échanges, brassages, inter-relations.

17 Dans l'écriture de *Borderlands/La Frontera*, on voit le dépaysement *en train* d'œuvrer : on suit le mouvement qui secoue cette frontière, qui la fait bouger. Dans les lignes qui précèdent immédiatement celles où le rituel est reconstitué, les rôles distribués et les tours accomplis, on est amené.e.s « by the river where two worlds merge [21] ». Dans le « *merge* » anglophone qu'Anzaldúa a choisi pour redéfinir le terrain de cette frontière, on entend la mer d'un pays lointain. Cette mer qui tâte et sape le territoire délimité, à maints endroits de *Borderlands/La Frontera* [22], dé-finit, à proprement parler, le caractère fluctuant de la frontière. Elle l'infinit en retraçant sa mobilité caractéristique – et pas seulement sur les plans conceptuel et symbolique, mais bel et bien historiquement, car c'est l'histoire qui informe et déforme les territoires, qui fait de chacun un *wetback* ou un douanier, pour un temps donné, en tout cas. L'histoire fait des frontières des terrains vagues, dont les déplacements inconstants ont

tôt fait de vous dépayser. Vous vous croyiez bien tranquillement « chez vous », et vous voilà « chez eux », étranger dans votre propre jardin, comme ces descendants d'Espagnols qui, en 1836, après la capture de Santa Anna et la constitution du Texas en république, « perdirent leurs terres et, du jour au lendemain, devinrent les étrangers [23]. » « En constante transition », la frontière fait alors de toutes celles et de tous ceux qui habitent sur sa zone des *atravesados*, des gens tout de travers : des traverseurs de frontières (illégaux, on s'en doute), des déviant.e.s, des dévoyé.e.s, yeux qui divergent, et sexualité qu'est pas droite… toute une communauté bigarrée qu'Anzaldúa rassemble dans une énumération carnavalesque… où se retrouvera qui veut.

> *Los atravesados* vivent là : les louches, les pervers, les queers, les fauteurs de trouble, les bâtards, les mulâtres, les sang mêlé et les morts-vivants ; en bref, toutes celles et ceux qui sont passé.e.s de l'autre côté du "normal".

18 Ce sont donc maintenant des corps, mais des corps bien vivants, que l'on voit la frontière passer – et dépayser à eux-mêmes, juste parce qu'elles et ils habitent ce pays-là :

> Les Gringos du sud ouest des Etats-Unis considèrent les habitants des zones frontière des transgresseurs, des étrangers – qu'ils possèdent des documents ou pas, qu'ils soient Chicanos, Indiens ou Noirs. Halte là ! Celles et ceux qui passent la frontière seront violé.e.s, mutilé.e.s, étranglé.e.s, gazé.e.s, fusillé.e.s. Les seuls habitants "légitimes" sont ceux au pouvoir, les blancs et ceux qui s'alignent sur les blancs [24].

19 *Los atravesados* : les fêlés, louvoyants : traversés par la frontière. Mis sous rature par un passage de frontière. C'est-à-dire révélés cachés. La frontière est en eux. Elle a passé en eux. Elle les habite par cohabitation. Ils s'habitent mutuellement.

20 Inquiets, maintenant, on va se demander :

Mais qu'est-ce que la frontière ?

21 Qu'est-ce que cette coupure qui circule et suture au passage, cette arête qui n'arrête rien et borde une scène où une autre humanité se joue ? On va voir comment, chez Anzaldúa, la frontière, c'est toujours ce qui se passe parce que c'est ce qui passe par le corps, ce qui traverse le corps et le relie à l'entour.

22 Ouvrant ce paragraphe déjà longuement cité, on lit : « The U.S.-Mexican border *es una herida abierta* où le Tiers Monde râpe contre le premier et saigne. » Le corps et le pays sont également touchés, blessés, mis à sang – et pas uniquement de façon métaphorique. On voit bien comme un mur, des épis, des fusils, dé-figurent un lieu. On sait bien, aussi, comme les corps souffrent et saignent, dans cette vallée du Río Grande – et celui d'Anzaldúa tout particulièrement, atteinte d'une maladie rare qui l'a faite saigner périodiquement dès les premiers mois de sa vie. Anzaldúa écrit, à la troisième personne, comme ce sang qui ne cesse de couler l'a rendue étrange et étrangère, à elle-même comme aux autres, comme il a fait frontière (frontière de honte) entre elle-même et les autres [25]. Le regard que les autres posent sur son corps reproduit la meurtrissure de la frontière et agrandit ainsi la fente par où le sang coule :

> Son ventre tout doux exposé au regard aiguisé de tout le monde ; ils voient, ils voient. Ils la pénètrent du regard ; ils la fendent de la tête au ventre. *Rajada*. Elle est à leur merci, elle ne peut pas se défendre. Et elle a honte qu'ils la voient si mise à nu, si vulnérable. Il lui faut apprendre à repousser leur regard [26].

23 Au plus fort de la vulnérabilité, au plus à vif, écartelée, Anzaldúa apprend, de sa situation, le geste de retournement par lequel la blessure d'ostracisme – cette marque du dépaysement, de l'étrangeté conférée par les autres, que l'on porte toujours et partout en soi et avec soi – va être faite force. Anzaldúa va faire de la vulnérabilité, un art et un pouvoir tournés vers les autres. Contre toute idée d'une confrontation exterminatrice – qui reproduirait et multiplierait, dans le face à face, une fois encore, ces lignes de front (ou de frontière, c'est indifférent) opposant oppresseur et opprimé, douaniers et migrants, Latinos et Anglos, etc., Anzaldúa imagine de retourner

l'ouverture contre elle-même et de la laisser jouer son propre jeu, c'est-à-dire de la laisser filer, de la faire *passer* (couler, se diluer) dans son propre dépassement. C'est ce qu'on peut lire dans le manifeste pour un nouveau métissage sur lequel s'achève la première partie de *Borderlands/La Frontera* :

> A un moment ou à un autre, au cours de notre cheminement vers une nouvelle conscience, il nous faudra quitter la berge opposée, la fracture entre les deux combattants qui s'affrontent à la mort vaguement réparée de façon à ce que nous nous retrouvions des deux côtés à la fois et, à la fois, puissions voir avec les yeux du serpent et de l'aigle [27].

24 La guérison {*healing*} (qui d'ailleurs n'est pas envisagée ici comme devant être totale, mais partielle {*somehow healed*}) ne consistera pas à tout effacer, à suturer, colmater, reboucher, lisser… La guérison consistera à reconnaître les arêtes et à prendre position sur les bords, à les développer (comme Anzaldúa le fait dans cet ouvrage, par cet ouvrage) à les re-vivre et les remettre à vivre, à *être*, même, {*we are*} tous ces bords à la fois. C'est ce qu'on peut lire dans le membre de phrase « somehow healed so that we are on both shores at once and, at once ». Cette duplication martelée ne vise clairement pas à refermer bien gentiment la plaie de la frontière. Elle l'ouvre, au contraire, et l'étend, en la multipliant [28]. Dans un retournement magistral, et remontant du sol, la frontière passe maintenant en soi, en nous toutes, au vrai : « *we* ». Le regard des autres, ostracisant et clivant dans l'expérience d'Anzaldúa enfant, a été transformé {*turned into*} en regard autre – embrassant car dédoublé : « *[we] see through serpent and eagle eyes.* »

25 A travers la paire inamique du serpent et de l'aigle qu'Anzaldúa constitue et lâche à travers son ouvrage, sans cesse passent, se multiplient et se rejouent tous les face-à-face géographiques, culturels, linguistiques, historiques, nationalistes… qui hérissent cette zone frontière [29]. On peut dire qu'en tant que paire inamique, serpent et aigle empaysagent ces dépaysements incessants que la frontière initie. De leur union, à ce moment-là, naît tout autre chose, une nouvelle structuration du monde, une nouvelle façon de l'habiter. C'est ce qu'énonce cette poétique de défamiliarisation constante, à

l'œuvre dans cet ouvrage, par laquelle il s'agit pourtant de nous *re*familiariser avec notre monde.

26 La tradition shamanique dont Anzaldúa se revendique vient ici soutenir le geste éminemment romantique d'inter-connection que *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza* déploie. Fondé sur la reconnaissance de tous ces liens qui nous lient sans cesse et étrangement les uns aux autres, humains et non humains, vivants et morts, de tous ces mondes distincts, dans toutes nos étrangetés structurelles, romantisme et shamanisme, ici et là, là et ici, œuvrent à former, dans une langue à la fois toute neuve et très vieille, à l'image du monde qu'elle enchante, la conscience vive de notre appartenance à une terre vive, à un pays sans fin, que n'arrêtent pas les bordures, ces bordures {*which/ In weakness we create*} « que dans notre grande faiblesse nous créons » puis ne savons reconnaître comme de notre fait – comme l'écrit Wordsworth à son ami Coleridge, en 1805, au cours du Livre II du *Prélude* [30].

27 Alors que le shamanisme originel ne s'arrête pas aux frontières perceptibles et refuse les coupures {*did not split*} entre les mondes qui composent le monde, le monde dont Anzaldúa hérite, elle, est un monde strié de frontières. Il lui faut donc les prendre en compte, comme partie intégrante du monde à habiter. La frontière maintenant advenue est donc là intégrée au monde-œuvre des shamans, ces écrivain.e.s magicien.ne.s dont la forme change et qui changent la forme des choses {*shape-changers*} [31]. La voici désormais qui coule, dans toutes les langues, des doigts de la poétesse shaman, des veines qui serpentent sur sa main, jusqu'entre nos doigts.

> Je regarde mes doigts et je vois des plumes qui poussent. De mes doigts, de mes plumes, de l'encre noire et de l'encre rouge coule goutte à goutte sur la page et la recouvre. *Escribo con la tinta de mi sangre*. J'écris en rouge. A l'encre rouge [32].

28 Qu'allons-nous faire ?

BIBLIOGRAPHIE

Anzaldúa Gloria, *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza* [1987], San Francisco,

Aunt Lute Books, 2012.

Bacchetta Paola et Jules Falquet, trads., « La Conscience de la *Mestiza*. Vers une nouvelle conscience » (Première partie, chapitre 7), *Cahiers du CEDREF*, vol. 18 (Théories féministes et queers décoloniales), 2011, p. 75-96.

Derrida Jacques, « La différance », dans *Tel Quel*, *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, « Points », 1968, p. 43-68.

Derrida Jacques, *Glas* [1974], Paris, Galilée, 2004.

Derrida Jacques, « Living On: Border Lines », trad. James Hulbert, dans Harold Bloom, Paul de Man, Jacques Derrida, Geoffrey H. Hartman and J. Hillis Miller (dirs.), *Deconstruction and Criticism* [1979], New York, Continuum, 1994, p. 75-176.

Hartley George, « The Trash Goddess and the Healing Matrix », *MELUS* 38.3, 2010, p. 41-61.

Keating AnaLouise (dir.), *The Anzaldúa Reader*, Durham et Londres, Duke University Press, 2009.

Maffie James, *Aztec Philosophy. Understanding a World in Motion*. Boulder, Co., University Press of Colorado, 2014.

Moraga Cherríe & Anzaldúa Gloria (dir.), *This Bridge Called my Back. Writings by Radical Women of Color* [1981], Fourth Edition, Albany, SUNY Press, 2015.

Nail Thomas, *Theory of the Border*, New York, Oxford University Press, 2016.

Tatum Charles M. (dir.), *Encyclopedia of Latino Culture. From Calaveras to Quinceñeras*, « Spotlight Biography: Gloria Anzaldúa », Denver, Co., Greenwood, 2014, p. 596-600.

Wordsworth William, *The Prelude*, 1799, 1805, 1850, dans Jonathan Wordsworth, M. H. Abrams and Stephen Gill (dir.), New York et Londres, Norton, 1979.

NOTES

1 AnaLouise Keating définit ainsi l'*autohistoria-teoría* dans le Glossaire qui succède aux textes d'Anzaldúa réunis dans son *Gloria Anzaldúa Reader* (Durham and London, Duke University Press, 2009) p. 319 : « Theory developed by Anzaldúa to describe a relational form of autobiographical writing that includes both life story and self-reflection on this storytelling process. Writers of autohistoria-teoria blend their cultural and personal biographies with memoir, history, storytelling, myth, and/or other forms of theorizing. » [« Théorie qu'a développée Anzaldúa pour décrire une forme relationnelle d'écrit autobiographique mettant simultanément en jeu récit de vie et réflexion sur son processus narratif. Les auteur.e.s

d'autohistoria-teoria insèrent dans leur biographies personnelles et culturelles, mémoire, histoire, récits, mythes et/ou toute autre forme de théorisation. »] Toutes les traductions de l'anglais au français sont de l'autrice de cet article.

2 Dans son essai de 1993, « Border Arte », Anzaldúa définit ainsi l'art (de la) frontière : « Border art is an art that supercedes the pictorial. It depicts both the soul of the artist and the soul of the pueblo. It deals with who tells the stories and what stories and histories are told. I call this form of visual narrative *autohistorias*. This form goes beyond the traditional self-portrait or auto-biography; in telling the writer/artist's personal story, it also includes the artist's cultural history. » [« L'art (de la) frontière est un art qui déborde le visible. Il dépeint à la fois l'esprit de l'artiste et l'esprit du peuple. Son sujet est qui raconte les histoires et quelles histoires et quelle Histoire se trouvent racontées. J'appelle cette forme de narration visuelle *autohistorias*. Cette forme va au-delà des autoportraits ou autobiographies traditionnels ; tout en racontant l'histoire personnelle de l'auteur.e/artiste, elle parle également de l'histoire culturelle de l'artiste. » (Cité dans le *Gloria Anzaldúa Reader*, AnaLouise Keating, dir., *op. cit.*, 176-186, p. 183.)

3 Gloria Anzaldúa écrit : « In *Borderlands* […] I intended to problematize the relationship between reader, writer, and text ». (« On the Process of Writing *Borderlands/La Frontera* » (1991), in *Gloria Anzaldúa Reader*, AnaLouise Keating, dir., *op. cit.*, 187-197, p. 190.) Dans un autre essai de la même année, « To(o) Queer the Writer—Loca, escritora y chicana », elle écrit encore « A lot of my poems, stories, and essays (what I call *autohistorias*) are about reading – not just reading as in the act of reading words on a page, but also "reading" reality and reflecting on that process and the process of writing in general. » [« Bon nombre de mes poèmes, récits et essais (ce que j'appelle *autohistorias*) sont sur ce que c'est que lire – pas juste lire dans le sens de lire des mots sur une page, mais aussi "lire" la réalité et réfléchir à ce que l'on fait lorsque l'on fait cela et à ce qu'écrire en général veut dire. »] (Cité dans le *Gloria Anzaldúa Reader*, AnaLouise Keating, dir., *op. cit.*, p. 163-175, p. 169.)

4 Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza* [1987], San Francisco, Aunt Lute Books, 2012, p. 77.

5 *Ibid.*, p. 48.

6 *Ibid.*, p. 29.

7 *Ibid.*, p. 63.

8 *Ibid.*, p. 65.

9 James Maffie, *Aztec Philosophy. Understanding a World in Motion*, Boulder, Co., University Press of Colorado, 2014, p. 50.

10 Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*, *op. cit.*, p. 59. [« En s'efforçant de devenir "objective", la culture occidentale a fait des choses et des gens des "objets" alors qu'elle s'éloignait d'eux, et par là, a perdu le "contact" avec eux. Cette dichotomie est la racine de toute violence. »]

11 Gloria Anzaldúa, « La Priéta » (1979-1981), cité dans le *Gloria Anzaldúa Reader*, AnaLouise Keating, dir., *op. cit.*, p. 38-50, p. 45. [« What am I? A *third world lesbian feminist with Marxist and mystic leanings*. »]

12 Jacques Derrida, *Glas*, Paris, Galilée [1974] 2004, p. 275.

13 Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*, *op. cit.*, p. 23.

14 *Ibid.*, p. 25. [Je suis un pont tendu/ Depuis le monde des yankees jusqu'à celui des wetbacks]

15 Si on ne s'était attaché.e.s qu'aux mots, on aurait pu s'étonner de l'absence de serpent, dans ces pages d'ouverture d'une œuvre constamment sous le signe de cette présence. Animal-totem de la poétesse shaman Anzaldúa, parce qu'il a accompagné sa vie et ses renaissances à quatre reprises (v. p. 57), toutes les caractéristiques liées à son espèce, tant naturelle que culturelle, déterminent l'écriture de *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*. L'économie de l'ouvrage suit la progression sinueuse – pas droite, non *straight* – du serpent. Du pays perdu des Aztecs, Aztlán, sur lequel l'origine fait retour, à l'El Retorno vers lequel tend la fin, le serpent imprime sa trace involutive. Il y aurait beaucoup à dire, aussi, sur les multiples façons dont l'écriture d'Anzaldúa apparaît-disparaît en son devenir-serpent : dans sa recherche et son déploiement de l'obscurité, par exemple ; dans la qualité de frappe de sa « langue fourchue » {*forked tongue*} (p. 77), assurément ; ou encore dans les mutations auxquelles elle se prête et qu'elle vise.

16 *Ibid.*, p. 25, vers 36-45.

17 *Ibid.*, p. 56. [*Coatl*. In pre-Columbian America the most notable symbol was the serpent. »]

18 Thomas Nail, *Theory of the Border*, 2016, p. 4. [« The border is an active process of bifurcation that does not simply divide once and for all, but

continually redirects flows of people and things across and away from itself. »]

19 *Ibid.*, p. 7. [« THE BORDER IS A PROCESS OF CIRCULATION. »]

20 Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*, *op. cit.*, p. 33-34. [« Without benefit of bridges, the "*mojados*" (wetbacks) float on inflatable rafts across *el río Grande*, or wade or swim across naked, clutching their clothes over their heads. Holding onto the grass, they pull themselves along the banks with a prayer to *Virgen de Guadalupe* on their lips: *Ay virgencita morena, mi madrecita, dame tu bendición.*
The Border Patrol hides behind the local McDonalds on the outskirts of Brownsville, Texas or some other border town. They set traps around the river beds beneath the bridge. Hunters in army-green uniforms stalk and track these economic refugees by the powerful nightvision of electronic sensing devices planted in the ground or mounted on Border Patrol vans. Cornered by flashlights, frisked while their arms stretch over their heads, *los mojados* are handcuffed, locked in jeeps, and then kicked back across the border.
One out of every three is caught. Some return to enact their rite of passage as many as three times a day. Some of those who make it across undetected fall prey to Mexican robbers such as those in Smugglers' Canyon on the American side of the border near Tijuana. As refugees in a homeland that doesn't want them, many find a welcome hand holding out only suffering pain, and ignoble death. »]

21 *Ibid.*, p. 33. [« au bord de la rivière là où deux mondes se fondent l'un dans l'autre ».]

22 V. p. 25, 101, 154, 161 …

23 *Ibid.*, p. 28. [« *Tejanos* lost their land and, overnight, became the foreigners. »]

24 *Ibid.*, p. 25. [« A borderland is a vague and undetermined place created by the emotional residue of an unnatural boundary. It is in a constant state of transition. The prohibited and forbidden are its inhabitants. *Los atravesados* live here: the squint-eyed, the perverse, the queer, the troublesome, the mongrel, the mulato, the half-breed, the half dead; in short, those who cross over, pass over, or go through the confines of the "normal." Gringos in the U.S. Southwest consider the inhabitants of the borderlands transgressors, aliens—whether they possess documents or not, whether they're Chicanos, Indians or Blacks. Do not enter, trespassers will be raped,

maimed, strangled, gassed, shot. The only “legitimate” inhabitants are those in power, the whites and those who align themselves with whites. »]

25 *Ibid.*, p. 65. [« She felt shame for being abnormal. The bleeding distanced her from others. »]

26 *Ibid.* [« Her soft belly exposed to the sharp eyes of everyone; they see, they see. Their eyes penetrate her; they slit her from head to belly. *Rajada.* She is at their mercy, she can do nothing to defend herself. And she is ashamed that they see her so exposed, so vulnerable. She has to learn to push their eyes away. »]

27 *Ibid.*, p. 100. [« At some point, on our way to a new consciousness, we will have to leave the opposite bank, the split between the two mortal combatants somehow healed so that we are on both shores at once and, at once, see through serpent and eagle eyes. »]

28 Dans son article de 2010 sur le poème « *Matriz sin tumba o* » (*Borderlands/La Frontera* p. 158-160) George Hartley diagnostique la blessure ouverte {*la herida abierta*} comme étant « l’une des métaphores les plus importantes de *Borderlands/La Frontera* » (p. 41). Il expose ensuite avec soin, tout au long de l’article, l’écoulement de cette blessure et montre, par la lecture détaillée du poème, comme elle suinte à travers tout l’ouvrage et irradie sur tous les membres de la communauté qu’il compose, touchant, à travers le corps de la Chicana, l’historique et le mythologique, l’autobiographique et le géographique, les entrailles et les autres vivants. (George Hartley, « The Trash Goddess and the Healing Matrix », *MELUS* 38.3 (2010), 41-61.)

29 Dans son ouvrage *Aztec Philosophy. Understanding a World in Motion*, University Press of Colorado, 2014, James Maffie présente l’énergie (*teotl*) comme étant au fondement de la vision du monde aztèque. Cette énergie sans cesse se reproduit et se manifeste dans les face-à-face d’un certain nombre de ce qu’à la suite d’Alonso Molina et de Miguel León-Portilla, il appelle « paires inamiques » [« *inamic pairs* »]. Le terme « *inamic* » vient du Nahuatl et renvoie à l’un des partenaires parfaitement associés, combatifs, complémentaires, qui se complètent et se (re)définissent constamment et mutuellement dans ces paires (V. 143 *sq.*). Une des paires inamiques conventionnellement formées par la culture aztèque rassemble aigle et ocelot (V. p. 154). Sa modification par Anzaldúa manifeste par là encore les brouillages, brassages, réappropriations et retournements, toutes ces ratures, qui hérissent sa zone frontière, la font irradier et caractérisent sa vie propre – c’est-à-dire mêlée, dans l’emmêlement –.

30 William Wordsworth, *The Prelude*, 1805, livre 2, vers 220-224 : « […] Thou art no slave/ Of that false secondary power by which/ In weakness we create distinctions, then/ Deem that our puny boundaries are things/ Which we perceive, and not which we have made. » (*The Prelude*, 1799, 1805, 1850, Jonathan Wordsworth, M. H. Abrams and Stephen Gill, dirs., Norton, 1979, p. 76.)

31 Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*, *op. cit.*, p. 88.

32 *Ibid.*, p. 93. [« I look at my fingers, see plumes growing there. From the fingers, my feathers, black and red ink drips across the page. *Escribo con la tinta de mi sangre*. I write in red. Ink. »]

RÉSUMÉ

Français
Borderlands/La Frontera. The New Mestiza (1987), représente la vie de la zone frontière de la vallée du rio Grande, au Texas, vécue par l'auteure chicana Gloria Anzaldúa. Tout au contraire d'une description exotique, touristique ou clinique, l'œuvre « empaysage » dans sa présentation même l'expérience de ce territoire instable. Le dépaysement auquel Anzaldúa nous expose là n'est pas chose faite, mais toujours active, faisant et se faisant. C'est celui que ressent et vit, au départ, tout.e Chicanx aux abords de cette frontière entre Texas et Mexique, qui conditionne son existence fuyante en terre ambiguë. Il touche tout ce qu'une majorité auto-proclamée a fondé en minorité : migrants, femmes, gens de couleur, homosexuel.le.s. Poètes et shamans, qui vivent en ces bords et pénètrent en zones floues, s'y retrouvent aussi. L'*autohistoria-teoría* d'Anzaldúa retrace ce terrain mouvant : elle le propage, donc, et le laisse s'étendre. La frontière qu'elle nous fait passer, dans *Borderlands/La Frontera*, se diffracte, se fissure et s'écarte, à chaque pas de lecture. Elle surgit dans tout ce qui nous arrête, et par là nous fait avancer. L'écriture proprement bouleversante de cette œuvre sape un à un tous les sols de lecture que l'on est amené.e.s à convoquer : deux traditions philosophiques, dix langues, une quinzaine de genres discursifs, de multiples visions du monde sont rassemblées, s'entrechoquent, se complètent et se transforment, entre les deux couvertures souples de l'ouvrage. Tout acte de lecture nous amènera alors à faire l'expérience, dans notre propre chair, de la difficulté et des risques de la vie à la frontière. C'est donc cette frontière comme épreuve absolue du dépaysement que nous allons ici raviver, en en suivant les formes de présence, les transformations dont elle est le lieu, et la fonction relationnelle.

AUTEUR

Pascale Guibert
Université de Besançon Franche-Comté
IDREF : https://www.idref.fr/034536302
ISNI : http://www.isni.org/0000000083742835
BNF : https://data.bnf.fr/fr/12528280

Le corps dépaysé : la migration transsexuelle et la prostitution dans le récit de voyage brésilien *A Princesa*

Humberto Fois-Braga

DOI : 10.35562/textures.269

Droits d'auteur
CC BY 4.0

PLAN

Transsexualité : le corps comme archive et un territoire bâti à partir de la mobilité
Zones hétéronormatives et de moralité : la mobilité transsexuelle et la mobilité de la prostitution
Réflexions finales

TEXTE

1 Les voyages sont normalement perçus à partir de l'imaginaire des épopées, et ainsi les récits de voyage nous racontent les aventures et les transformations d'un héros. Dans ce cas, la mobilité est pensée en tant que rituel de passage pour le protagoniste : le héros répond à un appel pour une mission qui lui est imposée indépendamment de ses envies, ce qui le fait partir vers une aventure qui lui impose différents défis, avec la participation des guides qui surgissent pour l'aider et l'inspirer. Après sa mise à l'épreuve, le héros est récompensé par une transformation positive et intime avant de rentrer chez lui, auprès de sa famille et de son peuple qui l'avait vu partir auparavant. Pour cela, le voyage d'épopée est une fatalité pour le héros dont le retour triomphant était déjà inscrit depuis le début, avant même qu'il pose ses pieds au seuil de sa maison pour entreprendre les premiers pas de sa marche.

2 Toutefois, le « voyage du héros » (*The Hero's Journey*) étudié par Joseph Campbell [1] part du principe que le monde s'offre à une aventure plutôt masculine, parce que ce sont les hommes qui

occupent une place déjà prescrite dans la société d'où ils partent et vers laquelle ils reviennent après la découverte du monde et la conquête de ses gloires. Mais, qu'est-ce qui se passerait si ce voyage-ci était entrepris par une héroïne, et si celle-ci était une transsexuelle qui se déplace car elle ne trouve pas – et les autres ne la laissent pas trouver – une place qui ne soit pas celle de la périphérie sociale ?

3 D'un côté, les voyages, et de l'autre côté la transsexualité. Quand on met en rapport les deux phénomènes, on s'aperçoit de la mise en évidence d'un discours sur la transformation de ceux qui se voient dépaysés, aussi bien dans l'espace que dans leur corps. Dans le roman *A Princesa: depoimentos de um travesti brasileiro a um líder das Brigadas Vermelhas* [2] (*Princesse : les déclarations d'une travestie brésilienne à un leader des Brigades Rouges* [3]) on a l'exemple de cette interface, car Fernanda, l'héroïne transsexuelle immigrée, est protagoniste d'une épopée inachevée, puisqu'elle ne parvient pas à rebrousser chemin, pour rentrer chez sa mère où ses périples ont débuté. Cela est tout à fait cohérent avec les études de Jonatan Ammes à propos des récits mémorialistes des transsexuelles :

> J'ai découvert que les mémoires des transsexuelles peuvent être comparés, dans leur structure, avec les modèles littéraires classiques d'un livre – le *Bildungsroman*, le roman du *coming of age*. La composition classique du livre des mémoires est la suivante : un garçon ou une fille, très tôt dans sa vie, se sent très mal à l'aise dans son rôle genré et, pour cela, il ou elle a l'impression qu'une sorte de faute terrible s'est produite, c'est-à-dire, elle ou il pense qu'il aurait dû naître avec l'organe génital opposé à celui qu'il ou elle possède. Les parents et la société font des efforts pour les encadrer dans la normalité établie, et ainsi ils ou elles apprendront à refouler leurs instincts autant que possible. Éventuellement, comme cela se passe avec les protagonistes du *Bildungsroman*, ils ou elles quittent leur maison, leur petit monde et s'aventurent, normalement dans une grande ville. Là-bas, ils ou elles commencent, soit dans la sphère privée soit dans la sphère publique, à se faire passer pour le sexe opposé, jusqu'à ce que cela aille au-delà des vêtements, de la posture et, finalement, devienne sa seule manière d'être au monde, spécialement dans les dernières décennies du 20ème siècle, avec l'avènement des hormones synthétiques et de la chirurgie plastique, aussi bien qu'avec la possibilité du changement de sexe [4].

4 C'est tout à fait cela qu'on apercevra dans l'œuvre que nous nous proposons d'étudier.

5 A *Princesa* nous offre le récit des mémoires de la travestie brésilienne Fernanda Farias de Alburquerque, écrit à partir des entretiens qu'elle a eus avec l'Italien Maurizio Jannelli ; et, pour cette raison, les deux signent l'œuvre. Le livre a été publié en 1994, en Italie, et a été traduit l'année suivante en portugais pour le marché éditorial brésilien. La façon dont les entretiens ont eu lieu mérite d'être mentionnée car cette œuvre a été écrite à partir d'une rencontre inhabituelle entre Fernanda, Maurizio et Giovanni Tamponi : les trois ont fait connaissance tandis qu'ils étaient emprisonnés dans la prison de Rebibbia, près de Rome, en purgeant une peine pour différents motifs criminels : Fernanda pour avoir essayé de tuer la concierge de la pension où elle vivait à Rome, Maurizio à cause d'un attentat terroriste et Giovanni pour avoir braqué une banque. En étant chacun dans sa propre cellule et dans son secteur, le livre trouve son origine dans l'échange des mots entre les détenus, principalement entre Fernanda et Maurizio. Giovanni fait le lien entre les deux.

6 Maurizio nous dit dans la préface du livre que celui-ci a été écrit à partir des allers-retours de mots, exprimés dans un langage hybride qui mélangeait l'italien, le portugais et le sarde. L'écriture est fortement ancrée dans l'oralité de Fernanda, qui a appris la langue italienne dans les rues où elle se prostituait, et pas dans un cours formel d'italien.

7 D'ailleurs, cette oralité est aussi aperçue à partir de l'usage que Fernanda fait des mots vulgaires. Ceux-ci peuvent être interprétés comme un artifice esthétique qui apporte au texte des expressions utilisées par un groupe social qui se reconnaît à partir de l'oralité des rues et qui se sert des mots interdits, des gros mots, pour bouleverser l'ordre et ainsi se faire présent en face d'une socialité qui l'ignore. Alors, les gros mots qu'on lit dans son texte viennent de cette volonté de mettre en forme une agression qui nous frappe comme lecteurs qui appartenons, très probablement, à une société qui encadre notre corps et nos paroles pour nous apprendre à être sages. Fernanda archive ses mémoires dans cette langue hybride et vulgaire qui lui permet de communiquer dans la prison. Cependant, les mots deviennent une œuvre publiée qui efface cet hybridisme des langues

en même temps qu'elle maintient les gros mots. Cette réécriture a été réalisée par le premier lecteur de Fernanda : Maurizio Jannelli. Cela nous explique comment le passage du griffonnage à l'œuvre publiée a permis une double écriture et deux noms d'auteur dans un texte qui à l'origine serait autobiographique.

8 Le livre *A Princesa* se présente de manière chronologique, mais à partir d'un récit structuré en paragraphes autonomes ou presque, comme si chacun était une chronique poétique qui nous racontait un extrait de sa vie d'autrefois, de son enfance jusqu'avant son arrivée à la prison. Ainsi, la mise en page nous fait penser aux mots échangés dans la prison et nous met en garde : les souvenirs sont présentés à nous comme s'ils étaient des « hoquets de la mémoire », c'est-à-dire seulement des fragments et jamais sous la forme d'un récit complet dans lequel un événement s'enchaîne immédiatement après l'autre. Quand ces passages tranchés de la vie de Fernanda sont lus et interprétés dans sa totalité, on s'aperçoit qu'ils nous racontent une Odyssée à l'envers, puisqu'ils nous parlent d'un éloignement de chez elle/sa mère qui rend impossible son rapprochement. D'ailleurs, parfois, son histoire est interrompue pour qu'elle puisse mettre en évidence la vie et la mort des autres transsexuelles prostituées avec qui elle a fait connaissance au long de ses journées de dépaysement. En ce qui concerne l'esthétique, ces altérités glissent à travers le texte, et les blocs textuels du récit principal sont interceptés et interrompus par des pierres tombales et des obituaires répertoriés par la narratrice. Ainsi, avec cette performance de l'écriture, Princesse cherche à offrir un dernier souffle d'existence aux transsexuelles prostituées qui ne sont que des données, des statistiques criminelles, mais qui dans son œuvre conquièrent un nom propre et une trajectoire de vie individuelle même si celle-ci se termine sans exception en assassinats, maladies sexuelles, overdoses de médicaments et usage des drogues.

9 Hormis ces interruptions à valeur d'hommage – ces micro-récits-épitaphes, qui constituent des obituaires de l'altérité –, Fernanda nous raconte sa vie suivant un ordre chronologique, dont le début se trouve dans son enfance en tant que garçon dans la ville de Remígio, en Paraíba (région pauvre, aride et traditionnelle du Nord-est brésilien), pour nous parler ensuite de ses migrations à travers diverses villes et des transformations de son corps, jusqu'au moment

où elle se fait arrêter à Rome. Mais cette expérience d'être mise en prison n'occupe qu'un seul paragraphe – curieusement, le dernier paragraphe autonome du livre :

> Sans efforts, dans les bras du diable, on arrive en Europe à voix basse, silencieusement. Ici dans ce pays, on ne meurt pas de façon assourdissante. Par balle ou poignardée, parmi des cris et des coups de ciseaux. Ici on disparaît tranquillement, à voix basse. En silence. Toute seule et désespérée. A cause du SIDA ou de l'héroïne. Ou dans une cellule, pendue au robinet de l'évier. C'est ce qui est arrivé à Celma, et je voudrais m'en souvenir. Elle dormait dans la cellule à côté, dans cet autre enfer où je vis maintenant et dont j'ai décidé de ne pas vous parler [5].

10 Cela constitue, dans toute son œuvre, la seule mention à sa situation de prisonnière : son récit s'achève là où elle l'annonce.

11 En s'appuyant sur les réflexions de Michel Foucault [6], on s'aperçoit que les institutions disciplinaires, comme les prisons qui servent « à surveiller et à punir », ont pour but de discipliner et d'encadrer, dans une structure de pouvoir, les esprits et les corps de leurs habitués contraints. À leur tour, comme l'affirme Walter Benjamin [7], les écritures sont toutes allégoriques car elles ne peuvent commencer qu'à partir de la mort des expériences : le langage remplace la vie concrète avec ses expériences achevées, ce qui suscite un état mélancolique chez tous les auteurs et narrateurs, car ils parlent toujours de choses qui se sont déjà passées, qui n'existent plus, c'est-à-dire, de choses qui restent perdues pour toujours. C'est dans ce contexte que Fernanda raconte sa vie. Princesse, à cause de l'immobilité de son corps mis en prison, remplace ses performances transsexuelles et de prostituée, qui avaient eu lieu dans les rues des grandes villes où elle vivait, par la performance du langage. À tout moment, au long de son récit, Fernanda nous dit : « Princesse est un spectacle [8] » ; et ce concert de son corps a été allégorisé par les mots écrits lorsqu'elle se trouvait coincée en prison. Le langage littéraire a jailli entre les fentes de la surveillance et de la punition.

12 À partir de ce qui a été dit jusqu'ici, on peut voir en Princesse une héroïne tragique dont le récit se trouve suspendu. A cause de cela elle n'arrive à parler d'elle qu'à travers un déplacement, une fois qu'elle se trouve arrêtée et que son retour désiré à sa terre n'est plus

possible. L'écriture est là, dans la prison, pour remplacer ses envies de fuite et de quête, mais ses mots n'occupent jamais la place de son retour désiré qui est au-delà de son énonciation. Dans cet essai, nous envisagerons le dépaysement de Princesse à partir de deux chemins réflexifs. Dans un premier moment, nous dévoilerons comment la mobilité physique de Fernanda, qui a parcouru et vécu dans dix différentes villes brésiliennes et européennes, a eu des conséquences sur la construction de la performance de son corps transsexuel. Ensuite, et toujours par rapport à ce trajet plein de préjugés et de découverte de sa sexualité, notre recherche se portera sur les raisons qui ont mené Fernanda à toujours aller de l'avant dans son projet de migration vers les grandes villes brésiliennes et européennes, étant incapable de faire demi-tour et de rentrer chez sa mère.

Transsexualité : le corps comme archive et un territoire bâti à partir de la mobilité

13 Fernanda est née le 22 mai 1963, à Alagoa Grande (Paraíba, Brésil). Elle a été arrêtée en avril 1990 pour une tentative d'assassinat et, pour cela, elle a été condamnée à six ans et quatre mois de réclusion en Italie – c'est dans cette période-là qu'elle publie son livre et se découvre séropositive. Après avoir quitté la prison, Fernanda revient à la prostitution et ensuite est rapatriée au Brésil. Toutefois, elle parvient à retourner en Italie pour, finalement, être retrouvée morte près de la ville d'Ancona, en mai 2000. Princesse avait 37 ans et son corps était pendu dans une station essence, ce qui laisse à penser qu'elle s'est suicidée.

14 Fernanda, transsexuelle à la dérive, se bâtit un itinéraire dont les expériences de déplacement se trouvent archivées dans son récit et dans son corps. En quittant le champ proche de la ville de Remígio, ville placée dans les régions arides brésiliennes, Fernanda débute une migration erratique vers la grande ville plus proche, Campina Grande (Paraíba), pour arriver après à la préfecture, João Pessoa, et ensuite atteindre Recife (Pernambuco), Natal (Rio Grande do Norte), Salvador (Bahia), Rio de Janeiro (Rio de Janeiro) et São Paulo (São Paulo). A partir de celle-ci, elle s'envole vers l'Europe : tout d'abord elle passe

par Madrid pour, ensuite, arriver à Milan et, finalement, à Rome. Cette errance géographique et temporelle – le livre s'étend sur une période temporelle correspondant aux quatre dernières décennies du 20ème siècle – est suivie par des processus de « dé(re)territorialisation » et « d'anarchivement » du corps et de l'esprit de Princesse.

15 Au-delà de ses fonctions biologiques et sensorielles, le corps doit être considéré en fonction de ses valeurs performatives. C'est dans ce sens que Princesse se constitue socialement [9], autrement dit, elle doit être lue en tant qu'archive où les traditions d'une culture sont imprimées [10]. En termes foucaldiens, on peut dire que son corps ressemble à une territorialité expressive qui archive les effets des rapports de pouvoir qui le transpercent. Ainsi, à partir de cette appréhension archiviste du corps, on part de la prémisse selon laquelle les transsexuelles immigrées se trouvent deux fois déplacées, car lorsqu'elles décident de remodeler, reconstruire et réarranger leur corps, elles troublent les archives sexuelles et nationales légitimées par la société traditionnelle. Il y a donc dans leurs expériences un processus que Jacques Derrida [11] nomme *anarchivement*, une anarchie dans les archives, parce qu'elles se proposent de faire face à l'Archonte qui aurait le monopole de l'organisation, de la classification et de l'interprétation des archives patriarcales.

16 Par ailleurs, en tant que territoire plein de significations, le corps des transsexuelles dépaysées subit un déchirement de ses frontières, car il se déterritorialise d'une nation et d'un genre pour se reterritorialiser dans un autre. Pour cela, son corps à l'étranger devient sa patrie, ou plutôt sa *matrie*. Nonobstant, le corps comme une archive-territoire ne s'achève jamais, parce que, d'un côté, il y a toujours des pulsions d'archivage [12], dont le désir de destruction s'attache à celui de protection et, de l'autre côté, une dé(re)territorialisation toujours instable devant les autres qui essaient de mettre-en-contexte ou stéréotyper les transsexuelles dans une sphère publique-privée. Jamais complet et toujours dans un état de devenir, le corps transsexuel-dépaysé, lu comme une archive constituée par des couches archéologiques de diverses territorialités, contient des traits et des traces des multiples négociations des forces d'identité nationale et de genre. Par conséquent, on s'aperçoit que les

témoignages écrits à la première personne par quelqu'un qui se trouve déplacé de son pays et de son corps physiologique peuvent s'ouvrir à une lecture palimpseste, dont les multiples couches d'identification seraient imprimées, aussi bien qu'archivées et territorialisées sur les feuilles du roman.

17 C'est dans le sens d'un corps qui se transforme peu à peu et, pour cela, un corps palimpseste, qu'on lit le roman mémorialiste A *Princesa*, pour ainsi réfléchir à propos de l'itinéraire de Fernanda, autrefois Fernando, en creusant et en cartographiant les effets physiques et performatifs de sa mobilité qui s'inscrivent sur la peau du personnage et sur les feuilles du livre. On voit qu'au début le processus primitif de transformation du corps du personnage de Princesse est basé sur l'usage des supports mobiles. Toutefois, et peu à peu, elle commence à entreprendre des stratégies plus sophistiquées, à partir de vraies interventions chirurgicales. Le corps transsexuel de Princesse éclot (ou plutôt s'effondre ?) de l'extérieur vers son intérieur : sa conquête d'un corps féminin commence à partir des objets attachés à son épiderme et avance vers le sous-épiderme, avec l'usage des prothèses et la piqûre d'hormones qui avalent son corps masculin mais sans jamais atteindre l'enlèvement de son pénis. Ainsi, c'est toujours un acte qui rajoute, introjecte et injecte mais qui ne retire jamais.

18 À Remígio, où il est encore Fernando, il rajoute à son corps de garçon divers objets qui lui permettent de feindre une féminité : « deux moitiés d'une coquille de noix de coco ont été mes premiers seins. Devant le miroir, Cícera me saisissait et, alors, une autre correction. Je posais mes mains entre mes cuisses pour me voir comme Aparecida. Dans mes fantasmes, ventre rond et fente de fille [13] ». Ensuite, dans le texte, on le retrouve portant les sandales de sa mère et vernissant ses ongles pour aller à l'école ; et dans les broussailles, le travestissement caché, tandis que pendant le carnaval il était autorisé. Au long de ces jours de fête, Fernando portait un foulard, des robes, boucles d'oreille et se maquillait. Dans son immobilité physique, ces objets mobiles – noix de coco, talons hauts, foulard, robes, vernis à ongles, etc. – devenaient son fantasme, un faire semblant qui lui permettait de s'échapper de son corps masculin dans une société traditionnelle et patriarcale.

19 Quand il part pour vivre, travailler et étudier à Campina Grande, une ville plus urbaine, même si son travestissement n'est pas censé se passer dans la maison de sa sœur et de son beau-frère où il est hébergé, il porte quand même régulièrement des habits féminins dans les rues de la ville :

> Ensuite, une jupe plissée bleue jusqu'aux genoux, assortie au chemisier beige et au col en dentelle. Le maquillage léger et discret complète la préparation. Je suis prête pour mon tour en ville. Incertaine, en équilibre sur les chaussures de femme, je sors du parc et je dissimule l'absence des seins à l'aide de deux livres que je porte auprès de ma poitrine. Moi, une étudiante [14].

20 Son personnage d'étudiante, propice à une vie urbaine, porte stratégiquement des livres pour escamoter l'absence de seins, pendant que les strings « recèlent un sexe qui j'éreinte [15] ». Le string représente un changement intime, pour soi-même et non visible aux regards des autres. À leur tour, ses cheveux longs deviennent le premier changement permanent, étant visible soit dans l'espace public soit chez sa sœur.

21 Ces enchaînements physiques d'adaptation des objets à son corps sont suivis dans l'esthétique d'énonciation du texte par un trait, subtil et représentatif, indicateur du déploiement de sa féminité – c'est à partir de ce premier mouvement d'éloignement de chez sa mère, à partir de Campina Grande, que Fernanda commencera à parler d'elle-même en utilisant le genre féminin autant que le masculin. Dans ces premiers moments de découverte et de saisissement de soi, les marques de genre seront employées indifféremment. À João Pessoa, pendant une soirée de fuite, elle se nomme Fernanda pour la première fois : dans l'anonymat de la nuit et de la grande ville, pour la première fois loin de quelqu'un de sa famille, Fernanda surgit. Dans un taxi, avec un chauffeur qui la prend en auto-stop, et n'ayant ni adresse ni destination où aller, on voit la métamorphose de Fernando qui devient désormais Fernanda :

> Je suis monté dans la voiture sans hésiter, sans adresse où aller. Mais ces mots m'avaient ravivé. J'ai laissé mes peurs sur le trottoir à l'extérieur. À l'intérieur, juste moi et lui. Dents blanches et odeur d'essence. Ses mains serrent le volant.

> – Où voulez-vous aller ?
> Des yeux clairs, des fleurs à la fenêtre : ses yeux devant moi. Une scène. Fernanda, ma nouvelle liberté, occupe la scène en tant que protagoniste. Cícera, Álvaro, Sauro, Afonso – l'évasion. Dégonfle de tes angoisses, pleure, raconte-lui tout. Même sur le plaisir d'être attrapée quand tu n'avais même pas dix ans ; pénétrée, ces coquineries sans honte qui te faisaient une femme pour eux. À treize ans, j'étais la vache, dans les champs, dans les bois. Des milliers d'images reconstruites, inventées pour un Jean-Pierre serrant le volant de la voiture, qui accélère, débraye et freine. Les images remplissent la voiture. Elles emprisonnent sa tête. Je suis là, partagé en deux, inoffensif, pendant que Fernanda rayonne et raconte son histoire, salope, étudiante. Je la regarde, je me regarde. Recroquevillé dans un coin, je parcours la ville pendant la nuit. À sa portée, à l'intérieur de la voiture, je suis le seul moyen de sortir du trafic du désir dans lequel je l'ai emprisonné : hé, Jean-Pierre, c'est toi qui conduis la situation, où tes pensées dérapent. Oui, j'aime bien – avoue-t-elle, c'est un jet chaud dans moi. Regardez-le, il est un Jean-Pierre, son corps répond à mes mots comme si c'était de doux fouets. Arrêtés au feu rouge, chaque occasion bat dans le péché, tandis que je serre secrètement et dilate mon plaisir. Le trou du cul. Jean-Pierre, je suis un spectateur de moi-même. Fernanda me saisit, inattendue, libérée. Des tics et des manières. Elle vit dans mon corps, avale mon cul, le ténia. Me voici, homme-femme avec un Jean-Pierre pour moi et l'excitation qui nous envahit tandis que nous longeons un bord inconnu de la mer et laissons la ville derrière nous. Maintenant, je sais, il ne faut qu'une brise et il tombera, un jeu d'enfant et il va tomber au premier souffle, un château de cartes.
> « Oh, Jean-Pierre, si je pouvais naître femme pour un homme [16] ».

22 Dans cette citation, on se rend compte que Fernando est dans la contrainte, qu'il regarde la naissance de son double féminin : par les manœuvres de son genre, il devient spectateur de lui-même, et se voit montant à la scène au féminin. Ainsi, le morphème masculin finalement cède au féminin : Fernanda.

23 Si ses gestes féminins étaient déjà aperçus par les autres depuis son enfance à Remígio, c'est seulement à Recife qui son nouveau prénom, Fernanda, se répand en tant que performance dans les rues, parce que là elle commence à se prostituer : « […] honte. Être disponible pour ceux qui veulent payer. Mais, ça y est, les Jean-Pierre désormais sont mes clients : je les sers et ils me paient [17] ». Si son prénom était

déjà féminin, son corps maintenant le devient aussi, par plaisir et par profession. Et c'est ainsi que, pour la première fois, elle fait la connaissance d'autres transsexuelles – miroirs de soi, de ses envies. Et ce sont elles qui la présentent aux professionnelles nommées « bombadeiras » et lui font découvrir les effets des pilules contraceptives pour la transformation du corps :

> Tu veux que tes seins poussent ? C'est simple, on vend des pilules d'hormone dans les pharmacies, Anacyclim, sans besoin de prescription, ce sont des pilules contraceptives. Les fesses ? Après je te renseigne, mais Severina 'bombadeira' peut te faire quelques injections de silicone liquide [18].

24 L'envie de dompter Fernando lui fait prendre des médicaments hormonaux, marquant ses premiers pas vers l'introjection corporelle de sa féminité. Et dans ce déploiement, les autres transsexuelles deviennent ses bonnes fées et guides, en la renseignant sur les différentes façons d'être une transsexuelle prostituée : d'un côté, celles qui ont subi un implant mammaire, de l'autre côté, celles qui n'ont pas la féminité des seins – catégorie secondaire et inférieure dans laquelle Fernanda était encore incluse. C'est pendant les fêtes de Noël, en vivant dans une maison de prostitution où elle travaillait comme femme de ménage et d'accueil, que les hormones ont commencé à faire les effets désirés. À ce moment, Fernanda s'étonne de ses nouveaux seins :

> Les hormones commencent à produire les premiers résultats. Deux ébauches, deux petits seins, je suis soulagée. Jour après jour, les mamelons poussaient, ils durcissaient. Deux aréoles se répandaient autour pour tenir bon la floraison. Des extrémités sensibles à chaque caresse, au toucher du t-shirt en coton. Ils grandissaient. Et voici l'étonnement de Rosa, la salope au cœur léger et heureux ; et pour moi qui gaspillait des miroirs et des rêves, Fernanda se façonnait. Je n'étais pas la seule à le voir, les clients me confirmaient ces métamorphoses de mon corps, et je m'en rendais compte à partir de mille détails. Les salopes aidaient le miracle à avoir lieu. Dans cinq mois elles ont épuré ma façon de me maquiller et de me coiffer. J'ai appris à me déshabiller et à me rhabiller avec mille malices pour m'emparer des désirs des Jean-Pierre [19].

25 À Recife les bonnes fées transsexuelles ont appris Fernanda à devenir physiquement femme et à se prostituer. À Natal, celles qui sont nées dans un corps de femme et qui se prostituent achèvent sa formation, en épurant sa féminité et en l'initiant aux arts de la séduction. Si à João Pessoa elle s'est nommée Fernanda, c'est à Salvador qu'elle est surnommée Princesse par le propriétaire du restaurant où elle travaille faisant la cuisine : « Fernando ou Fernandinha ? Comme tu veux, Risomar. Alors, tu seras la princesse de ma cuisine. Me voici, c'était Riomar qui m'a baptisée. À cause d'un veau au parmesan qui a conquis son palais et m'a fait acquérir ses bonnes grâces [20] ».

26 À Salvador, Princesse sent les hormones masculines et féminines se battre dans son corps aussi syncrétique que la ville où elle habite : « des nichons qui s'épanouissent, barbe à raser. Tout et le contraire de tout – la guerre et la fête. Tout semblait avoir un sens dans la boule chaude qu'était Bahia de Tous les Saints, dans ma tête [21] ». Mais dès le début Fernanda savait qu'elle devrait remporter cette bataille, et ainsi elle continue à prendre des pilules hormonales achetées en pharmacie :

> Anacyclin, toujours quatre cachets par jour. Fernando se flétrit lentement. La bite s'amoindrit, les testicules rétrécissent. Les poils réduisent, les hanches s'élargissent. Fernanda s'épanouit. Un morceau après l'autre, geste par geste, je descends du ciel à la terre, une diablesse – un miroir. Mon trip [22].

27 C'est toujours à Salvador que son corps accueille les premières cicatrices, dues à une dispute motivée par la jalousie qu'elle ressent envers son amant : « j'ai cassé une bouteille pour faire sauter sa gueule, mais le courage m'a abandonné. J'ai enfoncé un éclat de verre dans mon bras. Une cicatrice pour toujours [23] ». Un acte semblable à celui de l'auto-flagellation qui démarre symboliquement la première violence subie par son corps en transformation – une tache sur son territoire corporel en construction, une rature dans son archive en train d'être réarrangée. Néanmoins, les plus dramatiques introjections physiques et permanentes de la féminité dans son corps masculin auront lieu à Rio de Janeiro, à partir des interventions chirurgicales pour l'implant mammaire et le modelage avec du silicone liquide de ses hanches et fesses – de quoi lui rendre les courbes féminines toujours désirées :

> Novembre 1985. Severina, chez elle, me pompe les hanches avec des injections de silicone liquide. Sans anesthésie.
> En décembre 1985, le professeur Vinicius, dans sa clinique, m'a appliqué des implants mammaires en silicone. Avec anesthésie.
> [...] Mes pas sont féminins avec ces courbes féminines. Des courbes qui pressent doucement ma taille pour me remonter jusqu'à la poitrine : deux pommes mûres et parfumées [24].

28 Heureuse avec ces interventions chirurgicales sous-épiderme, Fernanda restait quand même une femme avec un organe génital masculin. Mais ce trait ne la gênait pas du tout, parce qu'il était quelque chose d'invisible pour la société, un jeu de rôle qui établissait le

> [...] comme si j'étais femme. Et ce « comme si j'étais » pour moi c'est déjà beaucoup. Déjà tout peut-être. Gênée par la situation, la majorité préfère faire confiance aux apparences conventionnelles : les seins, les fesses, chaque chose dans sa place, alors, mademoiselle. À la plage ou au restaurant. Pour moi, c'est une autre vie [25].

29 À Rio, son corps féminin a subi d'autres formes de violence, et une attaque des policiers a laissé une cicatrice permanente et visible sur son sein droit. Ainsi, Princesse a archivé sur son bras les violences d'amour-jaloux et de la brutalité de la police sur son sein.

30 À São Paulo, Fernanda a appris une nouvelle forme de séduction et de sexualité : pour endurer le froid des nuits de la ville, son corps modelé pour être exposé dans toute sa sexualité de femme a dû être couvert par des manteaux imperméables. À cause de cela, sa féminité a demandé une nouvelle performance sexuelle pour s'approcher des clients potentiels, en fait « [...] la nuit de São Paulo est froide, et pour continuer à être femme fatale j'ai commencé à boire de la vraie vodka. Whisky et vodka. Je soûlais mon cerveau, mon esprit. J'étais seule et je m'écroulais [26] ». Une fois en Europe, à Madrid, Fernanda a atteint un record de trente-deux clients dans une seule nuit. À son avis, son succès avec les hommes était dû au fait qu'elle était encore « fraîche du Brésil », c'est-à-dire, son exotisme n'était pas encore corrompu ni par la consommation d'héroïne qui pouvait lui laisser des marques de piqûre sur sa peau ni par la cocaïne qui pouvait abimer son visage.

31 Finalement, quand elle part vers l'Italie, à Milan et ensuite à Rome, la consommation des drogues, comme l'héroïne, et des boissons alcooliques devient quelque chose de récurrent dans sa vie. Ainsi comme cela s'était passé avec l'alcool dans les nuits froides de São Paulo, à Milan et à Rome elle peut dire : « plus je sniffais la cocaïne, plus je me déshabillais [27] ». Son épargne est ainsi gaspillée avec la consommation de ces drogues. On s'aperçoit que les passages de Princesse par diverses villes ont laissé des marques physiques et performatives dans son corps qui devient tout à fait dépaysé : en partant en tant que Fernando de chez sa mère, à Remígio, elle devient Fernanda à João Pessoa et Princesse à Salvador. Elle débute dans la prostitution à Recife, et cela devient sa profession. C'est aussi à Recife qu'elle prend ses premières hormones féminines, mais les effets apparaissent quand elle se trouve déjà à Rio, quand finalement les implants de silicone encadrent son corps dans un modèle désiré de femme.

32 Cet enchaînement de réinvention d'un corps est aussi une violence consentie que Fernando s'impose pour devenir visible en tant que femme. C'est une guerre, comme elle nous dit : « Fernando résiste à moi, il se soulève [...]. [Mais], je vais te dompter, Fernando. Mes Jean-Pierre n'embrasseront pas un homme [28] ». Ou comme Severina, la « bombadeira », lui dit : « Comment ça, de la trouille ? Si tu veux devenir femme, tu dois passer à travers la douleur, seulement après ça tu seras Fernanda [29] ». Pour renaître comme femme elle doit souffrir comme si elle éprouvait un accouchement, dans ce cas, d'elle-même.

33 En parallèle avec cette douleur consentie, son corps subit aussi des violences pas du tout consenties et qui laissent des traces : ce sont des cicatrices d'amour jaloux (Salvador), des agressions des policiers (Rio de Janeiro) et de la consommation des drogues (Milan et Rome). Alors, son corps conçu et désiré se voit souillé par des expériences non prévues, résultats de la prostitution et de la jalousie : Princesse se trouve marquée par ses drames. Fernanda enfreint et dépayse son corps pour refaire l'archive de sa sexualité, mais en même temps elle est aussi abusée, c'est qui engendre une anarchie dans son corps en construction. Fernanda est un avenir, parce que son pénis, désormais caché, est un trait de sa masculinité de Remígio qu'elle porte partout où elle va – ce pénis coexiste dans sa territorialité corporelle avec ses

seins et ses courbes féminines, aussi bien qu'avec les cicatrices qui traduisent une relation troublée avec l'altérité (ses amants, les policiers et ses clients).

34 A la suite de Richard Sennett [30] qui réfléchit sur les relations entre les corps et les villes, la chair et la pierre, pour comprendre comment les deux se bâtissent simultanément, nous pourrions suggérer que Fernanda a été modelée par les différentes couches urbaines par où elle est passée. Ses expériences s'entassent sur sa peau et dans son esprit, et on les trouve aussi dans l'énonciation du texte. Dans ce cas, rien n'est plus allégorique de ce constant dépaysement que les analogies qu'elle trace entre son corps et les rivières : « finalement, me voici avec les hanches exagérées, larges et sinueuses comme les rives du fleuve São Francisco [31] ». Ensuite : « comme la petite rivière qui traverse mon pays, j'avais aussi changé mon prénom et mon corps en suivant ma voie, la grande vague qui me porte vers la mer. Finalement, j'étais Fernanda, ni gay ni homosexuel [32] ». Faire des allégories de son corps à partir des références à deux fleuves qui arrosent les régions arides du Brésil est, sans doute, une attitude qui suggère les flux inexorables d'un destin et, aussi, les rapports entre l'eau et les terres arides qui doivent être irriguées pour devenir fertiles, femme et homme, vie et mort.

35 Fernanda se trouve entre ses désirs et sa destruction. Princesa est palimpseste, car sa vie peut être lue à partir des traces sur son corps, qui correspondent au long parcours de son dépaysement. Mais ces transformations ne nous expliquent pas les motifs qui ont mené Princesa à aller toujours plus loin, en suivant un flux permanent qui l'empêchait de rebrousser chemin. Ce sont ces fuites et quêtes que nous étudierons maintenant.

Zones hétéronormatives et de moralité : la mobilité trans-sexuelle et la mobilité de la prostitution

36 Pour certains auteurs, comme Jost Krippendorf [33] (2000), tous les voyages sont en même temps une quête et une fuite. Pour cela, le fait

de partir suggère une déchéance vis-à-vis du lieu d'origine et une projection de jours meilleurs dans un ailleurs. Ainsi, les inquiétudes quotidiennes qui promeuvent l'envie de se détacher de la routine par le biais du départ en voyage ressemblent au concept de *unheimlich* présenté par Sigmund Freud [34] : il y a quelque chose d'insolite qui gêne tout ce qui nous semble familier, il y a toujours un *lar* (foyer) dans le *là* (au-delà) : lá(r). C'est ce malaise du double inquiétant qui nous donne envie de partir et, dans une contradiction apparente, de rebrousser chemin pour rentrer chez nous. On se rend compte que Fernanda mélange en elle les désirs de la fuite et de la quête, aussi bien que cette sensation de *unheimlich* dans ses actions de départ et d'arrivée. Ses motifs sociaux et psychologiques mettent en cause les problèmes vécus par une nation (les questions d'immigration et des *retirantes nordestinos*) et par un groupe social (les soucis propres des transsexuelles et des travestis). *Retirante*, *nordestina*, transsexuelle et prostituée : c'est dans l'intersection de ces quatre caractéristiques que le malaise par rapport à soi-même et aux autres prend forme pour la motiver à aller toujours de l'avant, en même temps qu'elle prémédite un retour triomphant.

37 Dans le sens de la *brasilité*, l'œuvre est un récit des *retirantes nordestinos*, ceux qui doivent quitter leur pays ancré au *sertão* aride et rêche pour fuir de la faim et de la sécheresse. Le départ de l'*agreste* vers le *sud-est* riche et plein d'opportunités pour ceux qui essaient d'échapper de la pauvreté est une histoire qui fait partie de la mémoire familiale du personnage :

> Manuel Farias de Albuquerque, son mari, était décédé alors qu'elle me portait encore dans son ventre. Mais pas avant de mettre au monde mes deux sœurs et un frère. Alaide, ma grande sœur, Aldenor le premier homme et Adelaide. Tous mariés, tous émigrés vers les grandes villes du Brésil : São Paulo et Rio de Janeiro [35].

38 En tant que Fernando, sa fortune est déjà inscrite dans la généalogie de sa famille : il ne lui reste qu'à réaliser ce destin. Et en tant que Fernanda, sa profession a déjà été prophétisée depuis son enfance par son instructeur d'école primaire : « Vous avez vu, instructeur ? Il marche comme s'il était une femme, comme une tapette ! Voilà, les garçons, quand Fernandinho sera grand, il partira vers São Paulo ou Rio – il n'aura pas de souci pour gagner d'argent ! disait Izael Dias,

l'instructeur, et tout le monde ricanait [36] ». Ce genre de pronostic prononcé dès son enfance nous montre sa place auprès d'une société où les rôles sociaux sont déjà prédéterminés : il sera immigrant car il est né dans les régions pauvres du sertão brésilien ; et il sera aussi une prostituée puisqu'il ne rentre pas dans les cadres hétéronormatifs de masculinité. Aussi, pour réfléchir aux départs de Fernando, nous devrons prendre en compte deux aspects : l'un vient des rapports entre le genre et le sexe biologique (ce qu'on nomme les « zones d'hétéronormativité ») et l'autre axe constitue les rapports entre la prostitution et la chasteté (ce qu'on nomme les « zones de moralité »). C'est dans le croisement de ces deux zones qu'on trouve les motifs qui font que Fernanda veuille aller toujours plus loin et les blocages qui l'empêchent de faire marche arrière.

39 Par rapport aux zones d'hétéronormativité, on comprend que les groupes et les communautés scindent leurs espaces sociaux à partir des modèles comportementaux de genre et de sexe biologiques qu'ils déclarent acceptables ou non. Contrairement au sens commun, le sexe biologique et le genre, en tant que constructions sociales, ne sont pas de conditions humaines qui se superposent harmonieusement. Dans les sociétés idéalisées à partir de l'hétéronormativité, on espère que les deux éléments se trouveront en parfaite harmonie : la masculinité et la féminité sont des conséquences des organes génitaux. Pourtant, dans la vie concrète et complexe des sociétés, on remarque que le genre et le sexe biologique ne sont pas nécessairement conciliables, ce que le point de vue de l'hétéronormativité comprend comme étant une déviance sexuelle. C'est le cas des transsexuelles qui ressentent leur corps en désaccord avec son identification genrée. Cependant, les zones d'hétéronormativité bâtissent des frontières entre ceux qui sont acceptés comme étant « normaux » et ceux qui sont vus en tant qu'« anormaux » dans leur rapport entre identité de genre et sexe biologique.

40 En ce sens, entre l'immigration pour des motifs financiers et la prostitution professionnelle, Fernanda est contrainte à vivre dans un corps masculin et à partir des modèles de genre qui lui ont été imposés socialement. Alors, lors de son enfance, elle a mis en place une certaine stratégie de fréquentation des zones d'hétéronormativité : dans les espaces publics, sa mère Cícera

repoussait sa féminité mais, dans l'espace privé de la maison, quelques comportements étaient autorisés, comme celui de porter des talons hauts : « je suis sûre : Fernandinha, à l'intérieur, elle aimait bien [37] ». C'est encore cette zone d'hétéronormativité qui a précisé ses comportements publics auprès de son copain, quand elle vivait à Campina Grande : « j'enlève mes vêtements dans des chambres d'hôtel, il m'amène pour faire une balade en voiture. On s'assoit à la terrasse d'un bar dans la rue Maciel Pinheiro, et on commande une bière et un soda au guaraná. Il me voudrait en portant des pantalons, comme un garçon discret. Moi, je me voyais en minijupe étincelante [38] ». Voilà, tout se résume à être discret pour fréquenter le « bon côté » public de la zone d'hétéronormativité.

41 Par ailleurs, comme nous suggèrent les études réalisées par Ângela Prysthon [39], la hiérarchisation des êtres-humains est basée sur la morale. Un groupe perçoit un autre groupe et ses espaces de sociabilité à travers l'opposition entre ce qu'il considère comme des actes bienfaisants ou malfaisants : suivre le bon chemin c'est une façon de conjurer la souffrance ; les actes immoraux, en revanche, apportent de la douleur aux groupes qui les pratiquent. En outre cette souffrance contamine les espaces physiques où ils habitent et/ou qu'ils fréquentent, ce qui met en place des zones impures. En ce sens, le groupe jugé immoral souffre les conséquences de ses actes parce qu'il est vu comme le responsable des soucis qui dérangent le quotidien des groupes qui se voient comme vertueux et qui vivent dans des zones considérées pures. Il y a alors une « spatialité de la moralité » qui distribue une « économie de la souffrance », avec la création d'espaces attachés à la douleur et au désordre en opposition aux autres zones qui se perçoivent comme des victimes de ces espaces-là. S'établit une distinction entre les zones, celle des agresseurs et celle des victimes : périphérie et centre, quartiers de la bohème et de la famille, etc.

42 Pour vivre sa féminité à partir des relations sexuelles, Fernanda était censée comprendre la distribution des zones de moralité même lorsqu'elle vivait à Remígio : « Je cherchais de la protection auprès de Cícera, là où son regard arrivait était un territoire respecté. Par tous. À côté d'elle, personne ne plaisantait à haute voix. Que quelques regards de travers. À ses côtés, j'étais obéissant ; loin d'elle, j'étais éhonté [40] ». La force de sa sexualité refoulée chez sa mère

faisait que Fernando devenait une éruption de sensualité dans la rue, bien que dans des espaces et temps publics périphériques. Cependant, ces zones de moralité qui bornent ce qui est permis à chaque lieu ne sont pas tout à fait inflexibles, car l'une influence les autres à partir des négociations escamotées. Dans l'œuvre A *Princesa*, les zones de moralité à Remígio sont floues et s'interceptent, car l'absence de Cícera a permis à Fernando d'amener un homme chez sa mère ; et comme Princesa nous dit, c'était dans l'église « où je donnais des rendez-vous secrets [41] » ; et « dans la classe, en cachette, on me demandait des rendez-vous à la rivière. J'y allais [42] ». Et ceux qui demandait ces rendez-vous à la dérobée étaient les mêmes que la houspillait en public.

43 En tant qu'enfant et adolescent à Remígio, Fernando a eu ses premières expériences homosexuelles dans des espaces et temps périphériques qui nous montrent l'obscurité et la quête d'un plaisir interdit : c'était important que ces plaisirs-là aient lieu « loin de tous, c'était un secret [43] ». C'est ainsi qu'elle aura de multiples expériences sexuelles symboliquement importantes, comme la tentative de viol réalisée par Aldir au bord de la rivière ; le premier sperme d'un homme nommé Arlindo sur lui et qui a lieu chez sa mère quand celle-ci n'y était pas ; le saignement d'être pénétré par la première fois par Paulo dans un coin reculé de la rivière ; la première relation sexuelle accordée avec Aldir qui a été désigné par Cícera pour le protéger ; le saignement de son cousin Genir qui l'a pénétré et ainsi s'est fait rompre son prépuce alors qu'ils avaient des rapports sexuels dans une plantation de manioc ; et encore une autre violence et une tentative de viol quand il se baignait dans une rivière, cette fois mené par un dénommé João Paulo. Enfin, on s'aperçoit que tandis que la zone d'hétéronormativité partait de la rue vers la maison, où sa mère acceptait quelques comportements féminins reprochés par les autres, la zone morale suivait une autre direction, le point de départ étant la moralité absolue et chaste trouvée chez sa mère et dont l'intensité opposée, celle de la promiscuité et du sexe occasionnel, se déployait dans des espaces publics périphériques. Les deux zones génèrent des tensions d'ordre esthétique, aussi bien dans les rapports spatiaux à l'intérieur du texte entre espaces publics et espaces domestiques qu'entre le temps central et le temps périphérique.

44 Par rapport à l'esthétique d'énonciation du texte, la zone de moralité se trouve là où Fernanda, en tant que narratrice, emploie le prénom Jean-Pierre / *José* (parfois même au pluriel, Jean(s)-Pierre(s) / *José*(s)) comme un terme générique et collectif pour nommer tous ces hommes avec qui elle s'est engagée sexuellement. Elle n'utilise des prénoms spécifiques que pour ceux qui ont joué un rôle symbolique important dans sa vie : ceux avec qui ses rapports ont franchi les questions sexuelles, soit parce qu'ils sont tombés amoureux, soit parce que ces individus représentaient un rite de passage dans sa vie. En ce qui concerne la question de l'hétéronormativité, Fernanda est toujours en train de livrer une bataille contre les articles qui dénotent le genre : en franchissant les frontières entre l'usage du « le » et du « la », l'œuvre démarre avec l'emploi des articles masculins pour, ensuite, brouiller les deux genres jusqu'à la victoire du féminin quand l'article « la » se pose comme récurrent et absolu.

45 En ce qui concerne les usages de l'espace, on se rend compte que Fernanda fait toujours la distinction entre ce qui constitue une morale de la rue [44] où elle travaille en se prostituant et celle qui doit prédominer dans l'espace privé et domestique où elle vit. Les maisons où elle habite deviennent des endroits plus ou moins sacrés auxquels les clients n'ont pas le droit d'accéder, mais ils ne se trouvent pas tout à fait hors de la sexualité, car elle accorde des faveurs sexuelles aux fils des propriétaires des maisons qu'elle loue. D'ailleurs, ces endroits où elle vit mettent en évidence sa condition d'individu marginalisé : des hôtels et des pensions très bon marché qui suggèrent qu'elle est un personnage instable dans ses rapports aux lieux, des maisons qui signalent l'instabilité de celle qui vit toujours dans la mobilité de son corps, de son esprit et en arpentant les villes.

46 Le rapport de Fernanda à la temporalité est similaire : prostituée seulement pour la soirée, au travail elle porte des vêtements différents de ceux qu'elle porte en journée : « j'achetais doubles costumes. Minijupes et collants noirs pour la soirée. Jeans et jupes longues pour la journée [45] ». Et ainsi son comportement obéissait au rythme du soleil et de la lune : « Princesse, c'est un spectacle. Pyrotechnique. Ça y est : pendant la journée, je suis cuisinière, la nuit, grosse salope [46] ».

47 Si Fernanda s'enfuit de sa maison c'est parce qu'elle a envie de franchir les limites et de brouiller les frontières entre les zones de moralité qui l'enferment et la condamnent comme quelqu'un de sexuellement pervers, qui la montrent à l'écart du modèle de masculinité socialement accepté.

> Devant l'annonce du bus, la voix de Izael Dias, la bête humaine, résonnait dans mes oreilles. C'est ça, Fernandinho, quand il sera grand, il va partir vers Rio ou São Paulo, de l'argent facile pour lui ! Pas de tout, je pars vers Recife, fils de pute ! Voilà, j'ai choisi Recife parce que la générosité du jeune chauffeur de taxi ne me permettait pas d'aller plus loin. Je n'avais pas suffisamment d'argent. Mais cela n'était guère important. Je ne partais pas pour arriver, mais simplement pour m'enfuir. Loin de tous, loin de l'exécution des sentences : simplement Fernando, des pantalons et bite dure. J'aimais un homme – pour eux, cela était un crime, un frisson de terreur. Pour moi, un blâme, un désarroi, dans un monde qui n'avait pas d'ingéniosité pour m'inventer sans me mépriser. Ni homme ni femme, seulement un pédé avec le trou du cul enfoncé. Petits merdeux [47] !

48 Depuis l'enfance, quand il vivait et étudiait à Remígio, cette envie de s'échapper se faisait déjà présente, et sa première échelle de distance était « ces sept kilomètres [à parcourir entre chez lui et l'école qui] était mon espace de liberté [48] ». Ce sont ces sept kilomètres que Fernando cherche à augmenter quand il s'enfuit de chez lui. Les passages où il/elle met l'accent sur les kilomètres qui l'éloignent de chez sa mère et de sa communauté oppressive sont révélateurs de cela : « Étourdi par la terrible nuit que j'ai eue, je ne réussissais pas à compter les kilomètres qui m'éloignaient de la ferme et qui me séparaient de l'Homme Noir et de mes cauchemars. Cinq cents kilomètres me semblaient suffisants, alors, je suis parti pour Recife [49] ». Et après, quand elle a déménagé à Natal (RN) : « trois cents kilomètres, une fuite de cinq heures [50] ». Quand elle décide d'écrire à sa mère, celle-ci lui répond de la façon suivante (ce qui nous montre le sens de la fuite de son fils) :

> La réponse est arrivée : Je ne peux pas rester seule, tu es mon fils, je vais te chercher là-bas à Natal.
> Cícera venait, je fichais le camp. Le lendemain, dans le bus qui m'amènerait à Salvador, je m'éloignais, toujours vers le Sud de la

> ferme. Mille kilomètres me semblaient suffisants. Je regardais en arrière et me carapatais. De nouveau, encore une fois. En avant je ne voyais pas, je ne savais pas. Ce qui nous attend, Dieu seul le sait [51].

49 La distance est arpentée ayant comme point de départ absolu la ferme où habitait sa mère, un foyer jugé oppresseur dans sa moralité hétérosexuelle. Toujours en se poussant pour aller plus loin, ce n'est qu'à Rio de Janeiro, quand les médicaments hormonaux ont eu les résultats attendus et que les opérations d'implant mammaire et de modélisation chirurgicale de la hanche lui ont donné la féminité souhaitée, que les kilomètres qui l'éloignaient de sa mère ont commencé à être remis en cause. C'est à partir de ce moment que sa fuite devient une possibilité de retour :

> Severina bombadeira et le docteur Vinicius ont eu des mains de fée et, pendant quelques jours, j'ai envisagé que ma fuite puisse arriver à sa fin. Je me suis fait des illusions là-dessus. Deux mille cinq cents kilomètres, une distance qui faisait le tour du monde. En tant que femme assumée, rencontrer Cícera : moi, sa fille, normale. Plus jamais je ne deviendrais rouge d'embarras. Je faisais le trottoir et rêvais de mon retour triomphant et tout ça. J'arrêterais de me vendre comme on vend de la viande dans l'abattoir. Je vivrais avec un homme comme une femme, peut-être deviendrais-je une artiste dans un club. Plus que quelques années à faire le tapin et je pourrais ouvrir un bar, une boutique, peut-être un restaurant, d'abord petit puis plus grand. Bref, après Severina, mon avenir était devenu une fête. Pauvre imbécile [52] !

50 Faire demi-tour, rentrer en reprenant le chemin de la maison. Après la fuite, voici la possibilité d'un retour triomphant : en s'enfuyant en tant que fils, elle reviendrait comme une fille. À Rio de Janeiro, on aperçoit deux changements : (i) si jusqu'à Salvador Fernanda alliait un travail diurne et accepté par la société – femme de ménage dans une pension, serveuse dans un bordel et cuisinière dans un restaurant – avec la prostitution nocturne, c'est à Rio qu'elle se glisse pour de bon vers la zone sombre de la moralité, en devenant une prostituée [53] à plein temps ; (ii) C'est aussi à Rio que se produisent les interventions les plus radicales dans son corps, afin de pouvoir réconcilier son corps biologique avec son genre, ce qui la positionne définitivement du côté positif de la zone hétéronormative :

> Dans la lumière du jour, j'enlève mes vêtements et je me délasse sur la plage de sable. Dans cette fourmilière je suis une femme parmi de nombreuses femmes. Mêlée à la foule. J'ai chaque chose à sa place et je ne cause pas d'ennui, j'y suis présente et invisible pour les passants distraits : une femme. Maintenant, Fernanda me répond toujours avec plus de force, et elle est rétribuée avec des considérations jusqu'ici inconnues : un homme lui ouvre la porte, la gentillesse d'un monsieur âgé, le clin d'œil d'un garçon. Seulement après les chirurgies j'ai su pour de vrai ce qui veut dire être une femme parmi des inconnus. Tout a changé, même le son de ma voix vibre autrement. Moi aussi, j'ai changé. J'ai été littéralement trainée vers un autre monde : le monde des femmes [54].

51 Pour elle, sur le plan de la visibilité sociale, son corps et son esprit étaient intégrés, et cela était son passeport pour le retour chez sa mère. C'est ainsi qu'elle a écrit à Cicera : « j'ai fiché le camp car je ne suis pas un homme. Je n'aime pas les femmes, je suis née pour aimer les hommes. Vous ne voulez pas comprendre. Alvaro non plus, tous à Remígio me regardent de travers. Je n'ai pas eu le courage d'assumer ma sexualité en face de vous. Quand ma honte sera finie, j'y rentrerai [55] ». Il nous semble que sa honte a eu une fin, car elle parvient à être perçue comme une femme n'importe où, elle fait la paix avec sa zone de hétéronormativité. Ce qui lui reste à régler c'est la zone de moralité, car si son retour en tant que femme pourrait être autorisé, comme prostituée pas tout à fait.

52 C'est exactement son expérience de la prostitution, en vivant dans le côté marginal du plaisir, qui l'avait poussée à aller toujours de l'avant, vers d'autres conquêtes, comme les conquêtes financières :

> Deux milles kilomètres m'éloignaient de Cícera, Álvaro et Adelaide. Un long souffle, une mélancolie. J'ai repris le rêve du grand retour : Fernanda, femelle et chanceuse. Dans ma peau je me sentais bien, née à nouveau. Mais ma chance était encore loin : en Europe, c'était clair. La voie la plus longue était la plus rapide. Pour bâtir mon petit trésor, pour revenir à la maison [56].

53 Ce sont les prostituées brésiliennes, chassées d'Europe, qui ont propagé l'idée que cela valait la peine d'aller vers les pays européens, car si le travail était épuisant et marginal, au moins les revenus

rapportés pas les clients espagnols, français et italiens étaient sûrs. Apparemment le raisonnement de Fernanda manque de logique, mais aller vers l'Europe devient le moyen le plus facile pour acquérir des ressources financières pour rentrer à Remígio. L'argent épargné là-bas lui permettrait de sauter vers le « bon » côté de la zone de moralité qui structure sa ville natale : un bar, une boutique ou un restaurant.

54 Il peut paraître étonnant que Fernanda n'évoque pas la chirurgie de réattribution sexuelle comme étant son motif pour quitter le Brésil, mais plutôt son désir d'une réussite financière : une fois qu'elle avait déjà franchi la zone d'hétéronormativité, il ne lui restait qu'à rentrer du bon côté de la zone de moralité. Et pour cela, ironiquement, elle devrait se prostituer pour pouvoir arrêter de se prostituer. Son rêve était presque réalisé : elle avait déjà un corps visiblement féminin, ce qui l'autorisait à retourner chez sa mère, mais elle n'avait pas encore l'argent suffisant pour entreprendre une nouvelle profession en dehors de la prostitution. D'ailleurs, cela peut être prouvé quand, avant d'embarquer vers l'Europa, Fernanda envoie quelques photos d'elle à sa mère et à sa sœur, des photos prises en studio et qui leur montrent son corps féminin - à partir de ces photos, elle réalise un retour symbolique en même temps qu'elle s'embarque vers l'Espagne et, ensuite, vers l'Italie en quête d'argent.

55 On peut alors identifier dans les migrations de Fernanda deux moments : jusqu'à Rio de Janeiro et São Paulo, dans un territoire encore national, sa fuite s'attache prioritairement aux troubles de la zone d'hétéronormativité ; quand elle migre vers l'Europe, cette zone-là se trouve déjà réglée et son voyage devient une opportunité pour résoudre des conflits qui ont lieu dans l'autre zone, celle de la moralité, ironiquement à partir de l'immoralité de la prostitution. Tout cela devient plus ironique et tragique quand on se rend compte que ce n'est pas seulement la prostitution qui la ferait passer vers la rive de la moralité permise, mais aussi son pénis : ce trait caché et non souhaitable qui la coince dans le côté sombre de la zone d'hétéronormativité. C'est cette présence du pénis dans son corps de femme qui lui permettrait de toucher l'argent nécessaire pour réaliser son rêve de retour, car comme nous dit Fernanda, les Italiens avaient un fétichisme pour son phallus transsexuel. En parlant de ses

expériences initiatiques avec les clients italiens, elle nous raconte ses impressions :

> Non, ils ne pensaient pas, ils payaient et ils prenaient. Ils regardaient vers là-bas, entre mes jambes. C'étaient leurs mains, leurs envies bizarres qui ont brouillé ma fragile certitude chirurgicale : Fernanda avait encore besoin d'un effort final, un petit défaut à être éliminé. Non, pour eux, cette imperfection était décisive [57].
> Huit-cent dix mille lires italiennes, cela a été le bilan de la première soirée, ce qui m'offrait une voie d'issue pour mon trouble. Une espèce d'accord, un compromis, un engagement que toutes les personnes, dans une certaine mesure, sont tenues d'accepter au travail. Je n'ai jamais compris si les Milanais achetaient une femme avec une bite ou un homme avec des seins. Mais cela ne me regardait pas, c'était simplement du travail, je m'en sortais. Au fond, emprisonnée dans une limite invisible, je travaillais pour un avenir complètement féminin [58].

56 Comment serait l'avenir complètement féminin envisagé ? On comprend que cette féminité se trouve moins dans une incertaine envie de la castration physique [59] que dans le souhait d'un retour idéalisé à la maison. Pour elle, ce retour pour de bon signifierait que son corps, son esprit, sa profession et sa famille seraient tous intégrés de façon harmonieuse – comme dans une volonté de plénitude du féminin. Ainsi, son avenir complètement féminin n'est pas basé sur l'enlèvement de son pénis, mais il se structure sur la possibilité de vivre moralement sa féminité dans le point zéro où tout a commencé. Paradoxalement, c'est son organe génital masculin qui devient son objet de travail, sa possibilité de retour. Fernanda doit faire la paix avec son pénis rejeté si elle veut vraiment gagner de l'argent pour faire son retour triomphant.

57 D'ailleurs, ce moment rêvé est vécu rapidement par Fernanda, quand elle décide de voyager d'Italie à Remígio et Campina Grande avec l'intention de passer quelques jours auprès de sa famille après des années d'absence. Pendant ces jours qui lui permettent d'entrevoir à travers les fissures de son présent les possibilités de son avenir rêvé, Fernanda est accueillie comme si elle était spéciale, et cela lui donne la sensation d'être une « *star* de cinéma » : « j'étais une légende, tout le monde voulait m'embrasser. Pour les gens qui m'ont vu toute

petite, ma métamorphose était quelque chose d'exceptionnel [60] ». Cette possibilité de côtoyer les siens et d'être acceptée par tous en montrant sa richesse avec ses robes, ses cadeaux et ses parfums, toute cette expérience lui a donné la certitude qu'elle devait revenir pour de bon : « dans l'avion, en volant encore une fois vers Lisbonne, je me suis promis à moi-même que je ne snifferais plus. Seulement trois mois de plus de travail dur et après je reviendrais [61] ». Tout au long de son séjour chez sa famille, aucune information sur sa profession a été transmise à ses parents et à ses amis : pour eux, et peut-être pour elle-même, elle était « presque » une riche comédienne.

58 Ce moment en tant que touriste dans son propre pays devient le seul souffle de plénitude qu'elle a eu, car en tant qu'immigrée transsexuelle, son retour pour de bon a toujours été une promesse inachevée : après son retour en Italie, Fernanda se drogue de plus en plus, gaspillant son argent dans les vices. Finalement, elle essaie d'assassiner la responsable de la pension où elle habite parce qu'elle croit que celle-ci lui a volé son épargne. Comme elle le dit, « les pédés en difficulté ne sont pas délicats. Ils viennent de loin, d'un corps d'homme et des villes immenses et affamées [62] ». Tout cela l'amène en prison et aboutit à sa condamnation à six ans de détention.

59 Ainsi comme son corps violé, *anarchivé* et dé(re)territorialisé, le récit de cette héroïne tragique ne s'achève pas avec son retour à la maison d'où elle est partie, ne lui laissant que la mélancolie du langage : son corps incarcéré se livre à la performance de l'écriture, en opposition à celle qu'elle pratiquait dans la rivière de Remígio et sur les trottoirs des rues de toutes les villes où elle s'exhibait.

Réflexions finales

60 Fernanda vit une odyssée à l'envers, la sienne est une histoire d'aller sans retour. Son retour est désiré par elle, mais cela n'arrive jamais, car de multiples empêchements se posent sur son chemin : questions de genre, de sexualité, de moralité et de criminalité. En étant empêchée de réaliser sa performance corporelle, une fois mise en prison, sa stratégie subversive et performative va vers l'écriture. Pour cette raison, Princesse, comme elle nous le dit constamment dans

son œuvre, est un spectacle, mais contrairement à ce qu'elle supposait, on veut bien penser que son exhibition ne se passe pas seulement sur les trottoirs des rues, pendant ses séances de prostitution transsexuelle, car on la voit aussi à travers l'esthétique de son écriture. Ainsi, l'écriture devient la performance de son corps mis en prison et immobile.

61 Après ces réflexions, on voit que la triade quête-fuite-retour qui structure la mobilité doit être pensée à partir de la prostitution et de la transsexualité. Ce sont les modèles, d'hétéronormativité et de moralité, acceptés par la société qui poussent le personnage à aller toujours de l'avant, en se dépaysant une fois qu'elle ne se sent appartenir à aucune territorialité. Elle ne trouve pas sa patrie, mais ne parvient pas non plus à revenir à sa *matrie*, et il ne lui reste qu'à faire de son propre corps son chez soi : son corps devient son abri façonné au long du chemin, une superposition des couches qu'elle archive dans sa peau à partir des performances et des chirurgies.

62 Quand nous pensons au titre du livre *La Princesse*, il nous semble que Fernanda a été nommée par les autres dans un seul sens, mais, finalement, on doit se poser la question suivante : quel genre de princesse est Fernanda ? Parce qu'il y a la princesse de l'enfance, qui dans les jeux d'imagination disait « je veux aussi avoir un prince charmant [63] ». Dans ses rendez-vous à la dérobée, quand elle est encore un garçon adolescent, elle affirme : « dans le *cerrado* le Prince régnait avec moi, je le servais. Avec la bouche, avec le trou du cul [64] ». Mais son surnom Princesse, comme on l'a déjà mentionné, est aussi attaché à l'univers de la cuisine. Il y a aussi le royaume du quotidien, car son petit-ami italien était « le prince enchanté [qui] installait des alarmes, il était un ouvrier [65] » ; et, à la fin, elle proclame : « c'est moi, Fernanda, qui vous le dis, la Princesse transsexuelle [66] ».

63 Princesse de contes de fées, sexuelle, cuisinière, ouvrière, transsexuelle. Fernanda est multiple dans ses possibilités, et une fois dépaysée elle archive dans son corps ces diverses couches du déplacement.

BIBLIOGRAPHIE

Artière Phillipe, « Arquiva a própria vida », *Revista Estudos Históricos*, vol. XI, n° 21, 1998, p. 9-26.

Benjamin Walter, *Origem do drama trágico alemão*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.

Beruti Eliane Borges (dir.), *Gays, lésbicas, transgenders: o caminho do arco-íris na cultura norte-americana*, Rio de Janeiro, Editora UERJ, 2010.

Campbell Joseph, *O herói de mil faces* [1949], São Paulo, Pensamento, 2007.

Derrida Jacques, *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2001.

Duret Pascal & Peggy Roussel, *Le Corps et ses sociologies*, Paris, Armand Colin, 2005.

Farias de Albuquerque Fernanda & Maurizio Jannelli, *A Princesa: depoimentos de um travesti brasileiro a um líder das Brigadas Vermelhas*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1995.

Freud Sigmund, *História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), além do princípio do prazer e outros textos* (1917-1920), São Paulo, Companhia das Letras, 2010, vol. XIV.

Foucault Michel, *Vigiar e punir: nascimento da prisão*, Petrópolis, Ed. Vozes, 2007.

Haesbert Rogério, *O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade*, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2011.

Krippendorf Jost, *Sociologia do turismo: para uma nova compreensão do lazer e viagens*, São Paulo, Editora Aleph, 2000.

Prysthon Ângela (dir.). *Imagens da cidade: espaços urbanos na comunicação e cultura contemporânea*, Porto Alegre, Ed. Sulina, 2006.

Sennet Richard, *Carne e Pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*, Rio de Janeiro, Ed. Record, 2006.

NOTES

1 Joseph Campbell, *O herói de mil faces* [1949], São Paulo, Pensamento, 2007.

2 Fernanda Farias de Albuquerque, Maurizio Jannelli. *A Princesa: depoimentos de um travesti brasileiro a um líder das Brigadas Vermelhas*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1995.

3 Tous les ouvrages cités dans cet essai et écrits en portugais ont été traduits en français par moi-même.

4 Beruti Eliane Borges (dir.), *Gays, lésbicas, transgenders: o caminho do arco-íris na cultura norte-americana*, Rio de Janeiro, Editora UERJ, 2010, p. 153-154. (« Descobri que as memórias de transexuais podem ser comparadas, em sua estrutura, com a do modelo literário clássico do livro – o *Bildungsroman*, o romance de *coming of age*. O perfil clássico do livro de memórias é o seguinte: um menino ou menina, muito cedo em sua vida, se sente tremendamente desconfortável em seu papel de gênero e tem a impressão de que algum erro terrível aconteceu, que ela ou ele deveria ter nascido com o sexo oposto. Tentativas são feitas pelos pais e pela sociedade de reformá-los/as e eles/elas aprendem a reprimir seus instintos na medida do possível. Eventualmente, assim como o protagonista do *Bildungsroman*, eles/elas deixam suas casas, seu mundo pequeno e se aventuram, geralmente, em uma cidade grande. Lá, eles/elas começam, seja de forma privada, seja de forma pública, a se fazer passar pelo sexo oposto, até que isso ultrapasse a roupa, a postura e permaneça, especialmente na última parte do século XX, com o advento de hormônios sintéticos e cirurgias plásticas, e de mudança de sexo. »).

5 Fernanda Faria de Albuquerque et Maurizio Jannelli. A *Princesa: depoimentos de um travesti brasileiro a um líder das Brigadas Vermelhas*, *op. cit.*, p. 134. (« Sem esforço, nos braços do demônio, na Europa chega-se em voz baixa, silenciosamente. Aqui neste país, não se morre estrondosamente. Baleada ou esfaqueada, entre gritos e tesouras. Aqui a gente desaparece quieta quieta, em voz baixa. Silenciosamente. Sós e desesperadas. De Aids e de heroína. Ou então dentro de uma cela, enforcada na pia. Como a Celma, que eu gostaria de lembrar. Dormia na cela ao lado, dentro deste outro inferno onde hoje vivo e que decidi não contar. »).

6 Michel Foucault, *Vigiar e punir: nascimento da prisão*, Petrópolis, Ed. Vozes, 2007.

7 Walter Benjamin, *Origem do drama trágico alemão*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.

8 Fernanda Faria de Albuquerque et Maurizio Jannelli. A *Princesa: depoimentos de um travesti brasileiro a um líder das Brigadas Vermelhas*, *op. cit.*, p. 63. (« Princesa é um show. »).

9 Cf. Pascal Duret, et Peggy Roussel, *Le Corps et ses sociologies*, Paris, Armand Colin, 2005.

10 Cf. Jacques Derrida. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2001.

11 Jacques Derrida. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, *op. cit.*

12 *Ibid.*

13 Fernanda Faria de Albuquerque et Maurizio Jannelli. A *Princesa: depoimentos de um travesti brasileiro a um líder das Brigadas Vermelhas*, *op. cit.*, p. 29. (« duas metades do coco foram os meus primeiros seios. Diante do espelho grande, Cícera me surpreendeu e: outra surra. Eu cobria entre as coxas com a mão para me ver como Aparecida. Na minha fantasia, barriga redonda e fenda de menina. »).

14 *Ibid.*, p. 46. (« Depois, saia azul de pregas, comprida até o joelho, que combino com a blusa bege e gola de rendinha. A maquiagem leve, discreta, completa a preparação. Estou pronta para o meu passeio na cidade. Incerta, me equilibrando em sapatos femininos, saio do parque e confio minha honradez a dois livros apertados sobre o peito. Eu, estudante. »).

15 *Ibid.*, p. 45. (« contêm um sexo que maltrato. »).

16 *Ibid.*, p. 52. (« Entrei no automóvel sem hesitação, sem um endereço aonde ir. Mas aquelas palavras tinham me reanimado. Deixei meus medos na calçada, do lado de fora. Dentro, só eu e ele. Dentes brancos e cheiro de gasolina. Suas mãos apertam o volante. - Onde você quer ir? Olhos claros, flores na janela: os olhos dele diante de mim. Um palco. Fernanda, a minha nova liberdade, ocupa o palco como uma protagonista. Cícera, Álvaro, Sauro Afonso – a fuga. Põe pra fora, chora, conta tudo. Inclusive o prazer de ser agarrada, não tinha ainda dez anos; penetrada, aquelas diabruras sem pudor que me faziam mulher pra eles. Treze anos, eu era a vaca, no campo, no mato. Em mil imagens reconstruídas, inventadas para um José agarrado ao volante, que acelera, debreia e freia. As imagens povoam o carro. Aprisionam a cabeça dele. Eu estou ali, dividido, inofensivo, enquanto Fernanda cintila e conta a sua história, puta, estudante. Olho para ela, olho para mim. Encolhido em um canto, viajo pela cidade de noite. Ao alcance dele, dentro do carro, sou a única saída ao tráfego de desejos no qual o aprisionei: ei, José, é você que dirige o panorama, onde os seus pensamentos derrapam. Sim, eu gosto – ela confessa, é um jato quente dentro de mim. Olhem para ele, é um José, seu corpo responde às minhas palavras como se fossem doces chicotadas. Parado no sinal vermelho, cada

ocasião palpita no pecado, eu, secretamente, aperto e dilato meu prazer. O cu. Fernando, sou espectador de mim mesma. Fernanda me surpreende, inesperada, liberada. Jeitos e trejeitos. Mora no meu corpo, engole meu rabo, a bicha. Eis-me aqui, homem-fêmea com um José-para-mim e o tesão que nos invade enquanto viajamos por uma orla desconhecida que deixa a cidade para trás. Agora eu sei, basta uma brisa e ele cairá, um castelo de cartas, ao primeiro sopro. - Oh, José, se eu pudesse nascer mulher para um homem. »).

17 *Ibid.*, p. 63. (« [...] vergonha. Estar disponível mediante pagamento. Mas o principal estava feito, os Josés agora são clientes: eu sirvo e eles pagam. »).

18 *Ibid.*, p. 59. (« Você quer que teus peitos cresçam? Simples, vendem hormônios na farmácia, Anacyclim, sem receita, são pastilhas anticoncepcionais. A bunda? Depois te digo, tem a Severina bombadeira, algumas injeções de silicone. »).

19 *Ibid.*, p. 68. (« Os hormônios começaram a produzir os primeiros efeitos. Dois esboços, dois peitinhos pequenos, um alívio. Dia após dia os bicos germinavam, se intumesciam. Duas aréolas escuras se alargaram em volta para sustentar o florescimento. Pontas sensíveis a cada carícia, ao toque do algodão da camiseta. Cresciam. Para espanto de Rosa, puta do coração alegre; para mim, que consumia espelhos e sonhos, Fernanda tomava forma. Fora de mim também, os clientes me confirmavam a transformação, eu me dava conta por mil detalhes. As putas ajudaram no milagre. Em cinco meses melhoraram minha maquiagem e penteado. Aprendi a me despir e me vestir com mil malícias para capturar os desejos dos Josés. »).

20 *Ibid.*, p. 72. (« Fernando ou Fernandinha? Como você quiser, Risomar. Então você vai ser a princesa da minha cozinha. Eis-me aqui, foi Risomar quem me batizou. Por causa de um filé à parmegiana que conquistou seu paladar e me fez cair em sua graça. »).

21 *Ibid.*, p. 74. (« tetas que floresciam, barba por fazer. Tudo e o contrário de tudo - a guerra e a festa. Tudo parecia fazer sentido dentro daquela bolha quente, Bahia de Todos os Santos, dentro da minha cabeça. »).

22 *Ibid.*, p. 79. (« Anacyclin, sempre quatro comprimidos por dia. Fernando se consome lentamente. O pau míngua, os testículos encolhem. Os pêlos diminuem, os quadris se alargam. Fernanda cresce. Um pedaço depois do outro, gesto sobre gesto, desço dos céus à terra, um diabo - um espelho. Minha viagem. »).

23 *Ibid.*, p. 77. (« quebrei uma garrafa para arrebentar a cara dele, mas faltou coragem. Afundei o vidro no meu braço. Uma cicatriz para sempre. »).

24 *Ibid.*, p. 81. (« Novembro de 1985. Severina, em casa, bomba meus quadris com injeções de silicone liquido. Sem anestesia. Dezembro de 1985, o professor Vinícius, em sua clínica, me aplica próteses de silicone nos seios. Com anestesia. [...]. Meus passos ficam femininos com estas curvas. Curvas que me estreitam suavemente a cintura para chegar sem pressa até os peitos: duas maçãs maduras e perfumadas. »).

25 *Ibid.*, p. 82. (« como se eu fosse mulher. E este 'como se' para mim é muito. Talvez tudo. Embaraçados com a situação, a maioria prefere confiar na aparência convencional: peitos, bunda, tudo no lugar, então, senhorita. Na praia e no restaurante. Para mim a vida é outra. »).

26 *Ibid.*, p. 93. (« [...] a noite de São Paulo era fria, e para continuar a ser pantera comecei a beber de verdade. Uísque e vodca. Entorpecia o cérebro, os pensamentos. Estava sozinha e despencava. »).

27 *Ibid.*, p. 118. (« mais eu cheirava, mais me despia. »).

28 *Ibid.*, p. 60. (« Fernando resistia a mim, se rebelava [...]. [Mas], vou te dominar, Fernando. Os meus Josés não beijarão um homem. »).

29 *Ibid.*, p. 81. (« Como, medo? Se você quer virar mulher, tem que passar pela dor, só depois vai ser Fernanda. »).

30 Richard Sennet, *Carne e Pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*, Rio de Janeiro, Ed. Record, 2006.

31 Fernanda Faria de Albuquerque et Maurizio Jannelli. A *Princesa: depoimentos de um travesti brasileiro a um líder das Brigadas Vermelhas*, *op. cit.*, p. 81. (« [...] finalmente, eis-me aqui com quadris, exagerados, largos e sinuosos como as margens do São Francisco. »).

32 *Ibid.*, p. 123. (« Como o riozinho que atravessava a minha terra, eu tinha mudado de nome e de corpo seguindo o meu curso, a onda comprida que leva para o mar. Finalmente eu era Fernanda, nem gay nem homossexual. »).

33 Jost Krippendorf, *Sociologia do turismo: para uma nova compreensão do lazer e viagens*, São Paulo, Editora Aleph, 2000.

34 Sigmund Freud, *História de uma neurose infantil* (« *O homem dos lobos* »), *além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*, São Paulo, Companhia das Letras, 2010, vol. XIV.

35 Fernanda Faria de Albuquerque et Maurizio Jannelli. A *Princesa: depoimentos de um travesti brasileiro a um líder das Brigadas Vermelhas*, *op. cit.*, p. 25. (« Manuel Farias de Albuquerque, o marido, tinha morrido quando ela ainda me trazia na barriga. Não antes, porém, de ter posto no mundo minhas duas irmãs e um irmão. Alaíde, a mais velha, Aldenor, o primeiro homem, e Adelaide. Todos casados, todos migrados para as cidades grandes do Brasil: São Paulo e Rio de Janeiro. »).

36 *Ibid.*, p. 35. (« Viu, pro-fessor? Anda feito mulher, feito veadinho! Eh, meninos, quando Fernandinho for grande vai para São Paulo ou para o Rio – dinheiro fácil para ele!, dizia Izael Dias, o professor, e todos gargalhavam. »).

37 *Ibid.*, p. 123. (« Tenho certeza: Fernandinha, dentro de casa, ela gostava. »).

38 *Ibid.*, p. 49. (« Tiro minha roupa em quartos de hotel, ele me leva para passear de automóvel. Sentados no bar da rua Maciel Pinheiro, pedimos cerveja e guaraná. Ele me queria de calças compridas, discreto. Eu, de minissaia cintilante. »).

39 Ângela Prysthon (dir.). *Imagens da cidade: espaços urbanos na comunicação e cultura contemporânea*, Porto Alegre, Ed. Sulina, 2006.

40 Fernanda Faria de Albuquerque et Maurizio Jannelli. A *Princesa: depoimentos de um travesti brasileiro a um líder das Brigadas Vermelhas*, *op. cit.*, p. 30. (« Procurava proteção em Cícera, onde sua vista alcançava era território respeitado. Por todos. Perto dela, nenhuma piadinha em voz alta. Só alguns olhares tortos. Com ela, eu era obediente; longe dela, sem-vergonha. »).

41 *Ibid.*, p. 41. (« onde eu marcava encontros secretos e pecados no rio. »).

42 *Ibid.*, p. 42. (« na classe, escondido, me pediam encontros no rio. Eu ia. »).

43 *Ibid.*, p. 26. (« longe de todos, era o segredo. »).

44 D'ailleurs, la rivière de sa ville, endroit des rendez-vous à la dérobée, devient, dans un sens métaphorique, la rue des villes où elle vend du plaisir à ceux qui veulent et peuvent payer.

45 *Ibid.*, p. 113. (« comprava figurino duplo. Minissaias e collants pretos para a noite. Jeans e saias compridas para o dia. »).

46 *Ibid.*, p. 73. (« Princesa, um show. Pirotécnica. Decido: de dia, cozinheira, de noite, grande puta. »).

47 *Ibid.*, p. 55. (« Diante do placar dos ônibus a voz de Izael Dias, a besta humana, voltou a zombar em meus ouvidos. É, Fernandinho, quando crescer, vai para o Rio ou São Paulo, dinheiro fácil para ele! Não, eu vou é para Recife, filho da puta! É, escolhi Recife, mesmo porque a generosidade do jovem chofer de táxi não consentia nada além disso. Não tinha dinheiro suficiente. Mas não era importante, eu não partia para chegar, eu fugia e ponto. Longe de todos, longe da execução de minha sentença: só Fernando, calças compridas e pau duro. Eu amava um homem – para eles era um crime, um arrepio de horror. Para mim, uma culpa, o abandono, dentro de um mundo que não tinha fantasia para me inventar sem me desprezar. Nem homem nem mulher, só veado e cu arrombado! Seus merdas! »).

48 *Ibid.*, p. 42, c'est nous qui ajoutons. (« aqueles sete quilômetros [que separavam a sua casa da escola e que] eram o meu espaço de liberdade. »).

49 *Ibid.*, p. 55. (« Entorpecido pela horrível noite passada, conseguia só contar os quilômetros que me separavam do Sítio. Que me separavam do Homem Preto e dos meus pesadelos. Quinhentos me pareceram suficientes, e então fui para Recife. »).

50 *Ibid.*, p. 65. (« Trezentos quilômetros, uma fuga de cinco horas. »).

51 *Ibid.*, p. 72. (« Chegou a resposta: Não posso ficar sozinha, você é meu filho, vou te buscar aí em Natal. Cícera vinha, eu fugia. No dia seguinte, no ônibus para Salvador, ganhava terreno, sempre mais ao sul do Sítio. Mil quilômetros pareciam suficientes. Olhava para trás e fugia. Novamente, mais uma vez. Adiante não via, não sabia. O que vem pela frente, só Deus sabe. »).

52 *Ibid.*, p. 83. (« Severina bombadeira e o doutor Vinicius tiveram mãos de fada comigo e, durante alguns dias, pensei que minha fuga tivesse chegado ao fim. Me iludi com esta ideia. Dois mil e quinhentos quilômetros, uma distância que dava para voltar. Como mulher assumida, encontrar Cícera: eu, filha dela, normal. Nunca mais teria ficado vermelha de vergonha. Batia calçada e sonhava minha volta com pompa e circunstância. Pararia de me vender como se vende carne no matadouro. Viveria com um homem como mulher, talvez artista em algum clube. Mais alguns anos na batalha e poderia abrir um barzinho, uma butique, talvez um restaurante, primeiro pequeno e depois maior. Em resumo, depois de Severina meu futuro tinha virado uma festa. Pobre idiota! »).

53 Mais, il faut tenir en compte que Fernanda ne se prostituait pas seulement pour avoir de l'argent. Sa prostitution était le chemin possible pour mettre en évidence son corps féminin – une façon d'affirmer sa

féminité. C'est elle qui nous dit : « Ce n'est pas que de l'argent qui me faisait rester jusqu'à trois heures du matin sur le trottoir. Je suis une salope, c'est ça le point [...]. Je suis désirée. Je m'exhibe au féminin. Fernanda est un spectacle » (Fernanda Faria de Albuquerque et Maurizio Jannelli. A *Princesa: depoimentos de um travesti brasileiro a um líder das Brigadas Vermelhas*, *op. cit.*, p. 63). (« Mas não é só o dinheiro que me prendia ali até as três da manhã. Eu sou puta, é essa a questão [...]. Sou desejada. Me exibo no feminino. Fernanda é um show. »).

54 *Ibid.*, p. 83. (« Luz do dia, tiro a roupa e deito na areia. Vou à praia. Naquele formigueiro, sou uma entre muitas. Confundida na multidão. Tenho tudo no lugar e passo tranquila, presente e invisível para os passantes distraídos: uma mulher. Fernanda agora me responde sempre com mais força, retribuída com mil atenções até então desconhecidas: um homem abre a porta, a gentileza de um senhor de idade, a piscadinha de um garoto. Só depois das aplicações eu soube pra valer o que significava ser mulher no meio de mil desconhecidos. Tudo mudou, até mesmo os sons da minha voz passaram a vibrar de outro modo. Eu também mudei. Fui literalmente arrastada para um outro mundo: o mundo das mulheres. »).

55 *Ibid.*, p. 71. (« fugi porque não sou um homem. Não gosto de mulheres, nasci para amar os homens. Você não quer entender. Álvaro também não, todos em Remígio me olham torto. Não tive coragem de assumir diante de você. Quando minha vergonha acabar, volto. »).

56 *Ibid.*, p. 95. (« Dois mil e quinhentos quilômetros me separavam de Cícera, Álvaro e Adelaide. Um suspiro longo, uma melancolia. Recomecei a sonhar a grande volta ao lar: Fernanda, fêmea e afortunada. No corpo me sentia bem, renascida. Mas a fortuna estava longe: na Europa, era claro. A via mais longa era a mais breve. Para construir meu pequeno tesouro, para voltar para casa. »).

57 *Ibid.*, p. 111. (« Não, eles não pensavam, pagavam e pegavam. Olhavam para baixo, no meio das minhas pernas. Foram as mãos deles, seus desejos estranhos que embaralharam a minha frágil certeza cirúrgica: Fernanda ainda precisava de um esforço final, um pequeno defeito a ser eliminado. Não, para eles aquela imperfeição era decisiva. »).

58 *Ibid.*, p. 112. (« Oitocentos e dez mil liras, resultado da primeira noite, me ofereciam uma boa saída para aquele desnorteamento. Um toma-lá-dá-cá, um compromisso que todas as pessoas, em alguma medida, são obrigadas a aceitar no trabalho. Nunca entendi se os milaneses compravam uma mulher com pau ou um homem com peitos. Mas isso não interessava, era só por

trabalho, dava pé. No fundo, aprisionada num limite invisível, eu trabalhava por um futuro totalmente feminino. »).

59 Dans un passage de son texte, elle nous dit : « une touche finale, il me manque seulement une touche pour compléter. Ça serait un amour sûr qui me ferait en décider. Pour l'instant, tout se passe bien. Je me sentais bien en face de Dieu et des hommes. Dans la tête et sur le miroir : Fernanda, la transsexuelle » (Albuquerque et Janelli, 1995, p. 81). On peut lire ce passage comme une mention à sa possible castration. Mais, il faut commenter aussi que cette opération n'a aucune importance dans l'œuvre, car Fernanda n'en parle pas beaucoup, ce qui nous permet de dire que cela n'était pas une priorité pour elle. (« Um toque final, falta só um toque para completar. Será um amor seguro que me fará decidir. Por ora, estou bem assim. Eu me sentia bem diante de Deus e dos homens. Na cabeça e no espelho: Fernanda, transexual. »).

60 *Ibid.*, p. 124. (« eu era uma fábula, todos queriam me abraçar. Para o Sítio, a minha metamorfose era um acontecimento excepcional. »).

61 *Ibid.*, p. 125. (« no avião, voando outra vez para Lisboa, jurei para mim mesma que não ia mais cheirar. Só três meses de trabalho intenso, e depois voltaria. »).

62 *Ibid.*, p. 119. (« os veados, postos em dificuldades, não são delicadinhos. Eles vêm de longe, de um corpo de homem e de cidades imensas e esfomeadas. »).

63 *Ibid.*, p. 28. (« eu também quero um príncipe encantado. »).

64 *Ibid.*, p. 43. (« no cerrado o Príncipe reinava comigo, eu o servia. Com a boca, com o cu. »).

65 *Ibid.*, p. 126. (« o príncipe encantado [que] instalava alarmes, era operário. »).

66 *Ibid.*, p. 130. (« sou eu Fernanda quem diz, Princesa transexual. »).

RÉSUMÉ

Français

A *Princesa: depoimentos de um travesti brasileiro a um líder das Brigadas Vermelhas* (1995) [*Princesse : les déclarations d'une travestie brésilienne à un leader des Brigades Rouges*] est un récit mémorialiste écrit à partir de notes prises par la transsexuelle et prostituée brésilienne Fernanda Alburquerque alors qu'elle purgeait une peine de prison en Italie

dans les années 1990. Fernanda raconte sa vie depuis son enfance au *sertão* (région pauvre, aride et traditionnelle du Nord-est brésilien) jusqu'au moment de son arrestation en Italie. Cet article propose de dévoiler comment la mobilité physique de Fernanda, qui a parcouru et vécu dans une dizaine de villes brésiliennes et européennes, aura des conséquences dans la construction d'une performance de son corps transsexuel. Ensuite, et toujours par rapport à ce trajet plein de préjugés et de découverte de sa sexualité, notre recherche se penchera sur les motivations qui ont amené Fernanda à avancer dans son projet de migration, tandis qu'elle est incapable de retourner chez sa mère. On s'aperçoit pour finir que Fernanda se trouve toujours en mouvement parce qu'elle n'arrive jamais à concevoir de façon harmonieuse sa sexualité et son plaisir dans les frontières chrétiennes hétérosexuelles. Ainsi, son corps, qui devient performant et palimpseste, se présente comme une allégorie de ses dépaysements, car il est plein de cicatrices, de chirurgies et finit enfermé dans une prison. À partir de cette appréhension archiviste du corps, on verra que les transsexuelles immigrées se trouvent deux fois déplacées : lorsqu'elles décident de remodeler, de reconstruire et de réarranger leur corps, elles troublent les archives sexuelles et nationales légitimées par la société traditionnelle.

AUTEUR

Humberto Fois-Braga
Université Fédérale de Juiz de Fora, Brésil

Recréer un paysage littéraire après Fukushima – entre désespoir, ambiguïté et nécessité

Philippe Wellnitz

DOI : 10.35562/textures.271

Droits d'auteur
CC BY 4.0

TEXTE

1 Peu d'événements ont aussi radicalement déformé un paysage que la triple catastrophe de Fukushima le 11 mars 2011, engendré un « dépaysement » aussi radical. En effet, un tsunami doublé d'un énorme tremblement de terre conduisit à la catastrophe nucléaire de Fukushima qui désormais est devenue, avec Tchernobyl, mais aussi Hiroshima et Nagasaki, synonyme d'une destruction nucléaire totale d'un paysage et de ses habitants.

2 Ce « dépaysement » au sens d'un paysage dé-composé, voire anéanti, a suscité de nombreuses réactions au plan politique, mais aussi intellectuel et artistique. Pour la littérature japonaise, l'auteure Ryoko Sekiguchi a constaté qu'il y avait « un avant et un après Fukushima dans la littérature japonaise [1] ». Mais cette onde de choc a aussi atteint et fait réagir les littératures occidentales qui ont cherché à appréhender ce dépaysement radical – ainsi, deux auteurs francophones ont-ils publié en 2011, dans la foulée de la catastrophe, des textes littéraires sur Fukushima en faisant directement allusion au titre et à l'une des répliques-phares du film d'Alain Resnais, *Hiroshima, mon amour* (1959), réalisé d'après un scénario écrit par Marguerite Duras [2] : Gérard Raynal a écrit un tout petit roman de circonstance, intitulé *Fukushima, mon amour* [3] et le Franco-Suisse Daniel de Roulet a écrit le texte *Tu n'as rien vu à Fukushima* [4], une lettre fictive à une amie japonaise. L'auteur français Laurent Mauvignier a consacré tout un roman, *Autour du monde* [5] (paru en 2014), aux réactions planétaires fictives à ce dépaysement radical tout en usant précisément à son tour d'un dépaysement global par rapport

au lieu de la catastrophe dé-paysé, devenu un non-lieu. En effet, à travers ses récits enchaînés, Mauvignier situe son action dans une multiplicité de lieux en différents points du globe.

3 Pour la littérature de langue allemande, l'Autrichienne Elfriede Jelinek a créé en octobre 2011 un texte intitulé *Kein Licht* [6] qui met en scène des particules radioactives dont on entend les voix. On note cependant au passage que l'Allemagne, pays qui a chamboulé sa politique énergétique après Fukushima en programmant à terme l'abandon total de toute énergie nucléaire et de ses centrales, n'a apparemment pas produit de texte littéraire majeur sur ce sujet.

4 C'est de Suisse qu'est venu tardivement, – en 2018 –, un très beau roman de langue allemande intitulé *Heimkehr nach Fukushima* [7] (*Retour à Fukushima*) de l'écrivain Adolf Muschg. Il convient de rappeler qu'Adolf Muschg, né en 1934, est assurément un des auteurs les plus importants de la littérature suisse contemporaine : il a écrit une trentaine de romans publiés chez Suhrkamp et Beck (deux maisons d'édition majeures du paysage éditorial de langue allemande) dont certains sont traduits en français.

5 Son roman *Heimkehr nach Fukushima* met en scène le voyage vers Fukushima du personnage Paul Neuhaus. Ce protagoniste d'une soixantaine d'années est architecte et auteur d'un seul livre de jeunesse, intitulé *Hier und Jetzt* (*Ici et maintenant*). Le personnage Paul est donc l'auteur d'un livre, mais il n'a jamais exercé d'activité professionnelle, car il est un riche héritier possédant une belle villa. Le début du roman montre Paul en couple avec Suzanne, une architecte qui connaît un succès mondial. Le seul foyer commun avec Suzanne aura été sa vaine tentative de « rapatrier » Suzanne vers cette maison commune qui n'en est pas une : « Une fois, il fit la tentative de littéralement rapatrier Suzanne [8] » : tous deux vivent séparément dans une maison divisée en deux unités superposées distinctes – ils ne vivent donc pas vraiment ensemble.

6 Leur rencontre s'était faite trente ans auparavant aux États-Unis, loin d'une patrie commune quelconque, et leur vie sentimentale semble liée à jamais à ces paysages américains, au point que tout contact physique intime entre eux évoque ces paysages lointains :

> À chaque étape de leur vie amoureuse s'était accolé en même temps un paysage américain de manière si physique que le contact des corps les déclenchait à nouveau et évoquait une certaine image, comme si non seulement les coulisses en avaient été figées, mais aussi le temps suspendu [9].

7 Dès le départ, amour et espace sont donc liés dans ce roman. On note également que d'emblée, les rencontres entre Paul et Suzanne se font dans ce que le narrateur appelle « une île de la corporéité [10] ». Cette notion spatiale « d'île » comme synonyme de rapports physiques prendra un sens tout particulier lorsque le protagoniste vivra un dépaysement total dans l'archipel japonais.

8 C'est dans ce contexte de dissolution et de fragmentation d'un lieu et d'un lien commun que Paul reçoit une invitation d'un ancien boursier japonais, Ken Tenma et de son épouse Mitsuko. Cette lettre les invite à Fukushima après la catastrophe, plus précisément dans la commune évacuée de Yoneuchi, par la voix de son maire Sozei qui propose à Paul, dont il a lu en traduction japonaise le traité *Ici et maintenant*, de venir y installer une colonie d'artistes pour repeupler ce paysage dévasté grâce à cette impulsion venue de l'étranger : « il considère l'éclatement de la communauté villageoise pour un mal pire que les radiations [11] ». Paul finit par donner suite à cette invitation, non sans que le couple Paul/Suzanne n'ait discuté de la jeune femme de Ken, Mitsuko : Suzanne semble un peu jalouse d'elle, puisque Paul avait offert à la jeune Japonaise le roman *Mitsou* de Colette [12] qui raconte des histoires d'amour de la Belle époque entre la protagoniste Mitsou et un jeune officier. Or, Suzanne se souvient parfaitement de l'attitude de Paul lorsqu'il regardait la belle Mitsuko. Suzanne renonce à accompagner Paul au Japon et la dernière phrase du prologue est une quasi-citation du récit *Nachkommenschaften* (*Descendances* 1863/64) d'Adalbert Stifter, auteur *Biedermeier* du XIX^e^ siècle [13], récit qui ponctuera de nombreux passages du roman : « Il était seul et ce fut terrible. Il était libéré [14] ».

9 Or, la phrase qui déclenche le récit d'Adalbert Stifter est : « Ainsi suis-je devenu de manière impromptue un peintre-paysagiste. C'est terrible [15]. » Paul saura-t-il (re)dessiner ces paysages dévastés de Fukushima ?

10 En tout cas, il veut le croire, car il considère que ce langage de Stifter lui servira de talisman : « La langue de Stifter était son talisman pour Fukushima [16] ». Effectivement, tout le roman de Muschg sera ponctué de ces citations [17].

11 Dans une interview radiodiffusée [18], Muschg précise pourquoi il a choisi de parler de Stifter dans ce roman qui devait s'intituler au départ *Stifter in Fukushima* :

> La question est très bonne, qu'a-t-il [Stifter] perdu là-bas ? Je dirais presque : son propre corps. Quand vous lisez Stifter, et je me suis à nouveau un peu engagé dans la lecture de Stifter, cela frôle l'addiction, on ne peut que prendre ses jambes à son cou ou devenir drogué de Stifter – ce qu'il ne nomme pas, ce qui n'apparaît pas dans son récit, c'est le propre corps. Il y est question d'amour, de couples d'amoureux aussi, de toute forme de sensualité à l'exception de celle liée au propre corps. Il est donc probablement le meilleur et le plus fascinant poète de la nature de langue allemande, mais la propre nature, la nature sensuelle n'apparaît pas. Il y a un espace blanc [...] qui pour moi est apparenté à la situation à Fukushima. Et, formulé de manière un peu téméraire, c'est cet espace blanc que j'essaie de combler dans mon récit. Des couples d'amoureux, l'amour en période de choléra – [...]. Et la provocation à Fukushima est que cela ressemble à un paysage tel que Stifter aurait pu le peindre – Stifter était en effet également peintre –, une pure idylle. Et dans cette idylle est contenue la mort. Et la mort ne se cache cependant pas qu'à Fukushima dans chaque idylle ou chaque amour, mais au fond partout et toujours [19].

12 Arrivé au Japon, pays du dépaysement par excellence pour tout Occidental néophyte, Paul constatera rapidement l'écart qui sépare les beautés des prospectus, (« Tableau global d'un monde perdu [20] »), des paysages nouveaux, faits de logements de fortune, de baraquements, de camps, d'espaces restreints. La situation n'est pas inhumaine, mais désespérée, déclare le maire aux visiteurs. Le maire explique que son désir de faire revenir les gens n'est pas lié aux souhaits gouvernementaux ni au fait que ses concitoyens risquent de perdre les aides s'ils ne retournaient pas, et il s'agit encore moins pour lui de soigner les apparences, car, dit-il, « ici, il ne s'agit pas de belles apparences, mais de l'âme [21] ».

13 Pour le maire, mesurer la charge (radioactive) signifie que pour la première fois on remarque consciemment ses propres limites – il s'agit pour lui de vivre dans un « ici et maintenant », dit-il en citant le titre du livre de Paul. Fukushima ne serait qu'un degré supérieur de l'invisibilité d'un processus de désintégration de longue date. Le maire veut donc donner l'exemple de cette prise de conscience à l'humanité entière : « La véritable catastrophe n'est pas la catastrophe nucléaire, mais la catastrophe sociale [22] », conclut-il. Paul se réveille le lendemain, après ces longs discours du maire copieusement arrosés au saké, sans savoir *qui* l'a déshabillé le soir. Le lendemain, Mitsuko, – dont il semble espérer que ce soit elle qui l'ait déshabillé – évite toute réponse claire à ce sujet. Sa première réaction au réveil est un certain étonnement face à l'insolite, mais rapidement il recompose une image lisible, lisible pour lui : « Tout était inhabituel, mais tout se recomposa en un tableau décryptable pour lui [23] ». Lorsqu'il se demande quelle heure il est « chez lui », il s'interroge sur son chez lui [24]. Le dépaysement aboutit à un questionnement plus fondamental, car Paul peine à se situer comme être ancré dans un paysage donné. Ce questionnement existentiel va de pair avec l'action qui s'ensuit : la toute première journée sur site sera une visite d'une famille de relogés dépaysés – lors de ce trajet, ponctué des crissements du compteur Geiger, Paul découvrira les nouveaux paysages tirés des « colonies de sacs noirs [25] » contenant la terre contaminée ressemblant à des plantations noires et simulant des champs labourés.

14 Une nouvelle production s'est substituée à l'agriculture ancienne : « Nous nous retrouvons face à une œuvre d'art japonaise née du désespoir [26] ». Paul constate que, « de manière effrayante, Fukushima est à la limite du pittoresque [27] ».

15 Ce voyage avec Mitsuko se fait seul à seul : Ken est atteint d'un cancer hérité de son père qui a vécu les affres de Hiroshima. Il est resté à Tokyo, il a de toutes façons la réputation d'être homosexuel et traite sa femme avec peu d'égards. Mais ce sont surtout ses avis divergents sur le nucléaire, différents de ceux de sa femme, qui le font renoncer à ce voyage : pour lui, qui est auteur de mangas fantastiques, il s'agit d'une manière de développer des industries nouvelles. Il se demande si le tsunami n'était pas le point de départ, l'étincelle qui déclenche un nouveau cycle des éléments : « L'eau des

pompiers comme liquide amniotique d'un nouveau paysage humain, le tsunami technologique bravant le tsunami des mers [28] ». Pour Ken, l'image de la catastrophe sera reconfigurée comme des images que l'on retouche : « Par un traitement adapté, il faut lui donner un autre aspect pour le public [29] ». Pour lui, dit-il avec ironie, l'incident nucléaire serait l'opportunité pour le Japon de devenir un peuple de mutants : « L'incident – [une] heureuse incidence [30] ». Le nucléaire ne serait pas banni de la société pour des raisons économiques mais plutôt pour des raisons liées à la morale japonaise : il faut sauver la face de tous ceux qui se sont donnés de la peine. Pour Ken, la vérité de Fukushima se reflète dans la fin des images (p. 62). Mais cette approche est impossible aux Japonais pour qui perdre la face est la pire des infamies : c'est une culture marquée par la honte ou la gêne. Seuls les contes, dit Ken, rendent cette vérité supportable. C'est précisément pour cette raison que Mitsuko soutient le projet fou du maire Seizo Irie, car ce dernier veut rétablir quelque chose et même s'il échoue, ce n'est pas une honte. Il apparaît donc assez clairement que seul Paul et Mitsuko, tous deux orphelins de leurs parents, tels des enfants d'un conte sur une île perdue ou en déperdition, mais également seuls dans leur couple respectif, vont entamer ce voyage à travers les paysages dévastés comme dans un conte de fées pour rendre cette vérité supportable. Paul, qui se sent de plus en plus attiré par Mitsuko, est de plus en plus sensible au moindre signe. Dans la préface du présent volume, il est question du dépaysement qui « met en jeu des liens invisibles qui soulignent néanmoins à quel point le nouage de soi au lieu implique le corps tout entier. » Mitsuko serait-elle ce lien d'avec une nouvelle terre promise ?

16 Muschg s'est inspiré d'Adalbert Stifter qui a décrit la moindre circonvolution des paysages extérieurs, mais a évité certaines sinuosités des paysages intérieurs : dans son interview avec la radio « Deutschlandfunk » (cf. *supra* [31]), Muschg avait dit avoir été plus loin que Stifter dans la découverte du paysage physique de la corporéité :

> […] ce qu'il ne nomme pas, ce qui n'apparaît pas dans son récit, c'est le propre corps. Il y est question d'amour, de couples d'amoureux aussi, de toute forme de sensualité à l'exception de celle liée au propre corps. Il est donc probablement le meilleur et le plus fascinant poète de la nature de langue allemande, mais la propre nature, la nature sensuelle n'apparaît pas [32].

17 Au cours du voyage, ces liens corporels deviennent de plus en plus intenses et, aux différentes étapes de leurs visites, le thème de la sensualité liant les corps aux nouveaux paysages se précise. Lorsque Mitsuko et Paul rendent visite à la famille Umehara, certaines liaisons adultères du maire transparaissent, et sur le chemin du retour, Mitsuko demande à Paul s'il avait trouvé la jeune fille de la maison attirante, ce que Paul conteste. De toute évidence, poser cette question est une manière de voir si Paul serait disposé à explorer de nouvelles contrées inconnues. Encore faudrait-il être naïf pour se lancer dans de telles aventures, semble répliquer Paul avec maladresse. Paul dit que la jeune Aiko ne pourrait attirer par ses charmes qu'un Européen naïf qui achèterait leur ancienne demeure Ôkura. Mitsuko réagit d'abord avec un peu de frayeur (car elle se croit démasquée), mais comme elle se rend compte que Paul n'est pas assez fin pour comprendre ce qu'elle veut, elle est un peu vexée que Paul envisage son ancienne demeure où elle avait son foyer familial comme une espèce de maison close. Paul sent qu'il a offensé Mitsuko et imagine de son côté, sans oser immédiatement emprunter cette voie, de quelle manière il pourrait se réconcilier avec Mitsuko : « Peut-être il y avait-il une voie simple de la réconcilier avec lui, mais cette voie était également la plus délicate, et il avait perdu tout courage pour l'emprunter ne serait-ce que d'un seul pas » [33]. Arrivé à l'auberge, Paul se résout tout de même à la serrer dans ses bras (p. 128).

18 Le lendemain, lors de la visite de la maison Ôkura abandonnée, où le compteur se déchaîne, Mitsuko finit par lui raconter son histoire familiale qui introduit de nombreux éléments érotiques qui sont habituellement évoqués plus ouvertement dans la culture japonaise. Lorsque la jeune Mitsuko était lycéenne, elle arborait l'uniforme en jupe courte, ce qui lui permettait, comme à certaines de ses camarades, d'améliorer son argent de poche grâce à des mâles vieillissants. Cette visite dans la maison Ôkura est donc à la fois chargée de radioactivité et d'une tension toute autre. Mitsuko dit après ce récit électrique qu'elle veut faire une balade à pied pour montrer la mer à Paul. Sur ces chemins de traverse autour de la maison, Paul s'étonne du peu de radioactivité en empruntant le compteur de Mitsuko – lorsqu'il veut lui remettre ce compteur dans la poche supérieure de sa combinaison, Mitsuko lui bloque la main

sur sa poitrine. Paul, peu courageux, retire sa main, mais Mitsuko se déshabille complètement, mêlant le danger de l'irradiation à celui de l'acte sexuel ardent. Les deux corps en fusion s'accouplent et Mitsuko dira à Paul qu'elle l'a « vacciné » et qu'il n'a plus rien à craindre (p. 153). Ces ébats se renouvelleront lors des deux autres étapes des lieux contaminés, une fois dans la voiture et une autre fois au bord d'une plage visiblement contaminée car un homme en tenue de protection jaune y surgit. Mitsuko court vers lui toute nue en lui faisant croire qu'elle est déjà morte et ainsi, la « revenante » l'effraie et le met en fuite (p. 181/182). Cette scène d'un comique certain, qui témoigne à quel point au Japon tradition et modernité, anciens et nouveaux paysages, sont enchevêtrés, revêt néanmoins à nos yeux une forte symbolique. À la fin de ce chapitre, le narrateur relie l'acte de reproduction à cette mort omniprésente dans ces paysages dévastés : « La petite mort recèle la grande. Pour la nature, il n'est que normal de remplacer une créature ancienne par une créature qui est fraîche » [34]. Il s'agit là en fait de récréations qui sont une re-création – à la fois comme antidote à la radioactivité, mais aussi comme jubilation des sens, fêtant un « ici et maintenant » (le fameux *Hier und Jetzt* écrit par Paul). Une critique allemande, Lisette Gebhardt [35], parle d'une relittérarisation osée de la catastrophe nucléaire :

> Sa méthode du *sexual healing* brise plus d'un tabou. Ce qui semble plus discutable que la sensualité sans bornes du protagoniste dans un lieu on ne peut plus inapproprié, c'est la chimère véhiculée par la métaphore d'une fertilité invincible qui consiste à surmonter la menace nucléaire par un acte de création semi-magique [36].

19 Par la suite, le maire Seizo avouera à Paul que ce dernier a été victime d'un stratagème : le maire a invité *un* (seul) artiste, Paul, pour qu'il se fasse une image, devienne lui-même une partie de ce tableau [37]. Seizo Irie a besoin d'un renouveau à travers un couple, en cherchant à recréer le paysage originel du paradis perdu : « Son paradis avait besoin d'un couple d'humains [38] ».

20 Au moment où Paul s'apprête à quitter Tokyo, Mitsuko qui avait évité tout adieu, réapparaît soudainement, fait promettre à Paul de vraiment partir pour mieux revenir et acheter la maison Ôkura. Lorsqu'il acquiesce, elle lui révèle qu'elle est enceinte de lui. Lisette Gebhardt [39] a eu une formulation cinglante à ce propos : « Le

mâle venu de loin s'accouple avec Mitsu et engendre un enfant : c'est ainsi que Muschg formule sa paraphrase d'un homme nouveau de l'apocalypse post-nucléaire [40] ».

21 Vu sous cet angle du re-paysement après un dé-paysement radical, bien des éléments du roman s'expliquent *a posteriori*. Pour que le titre – simplement traduit au départ par « Retour à Fukushima » – révèle tout son sens, il faut d'abord avoir à l'esprit que le protagoniste Paul n'a jamais été au Japon auparavant : il ne s'agit donc pas d'un *retour* à proprement parler. La distinction subtile que fait la langue allemande entre « *Rückkehr* », retour vers un lieu sans autre connotation, et « *Heimkehr* » - retour au bercail, un « *Heim* », vers ce qui est familier [41], permet de mieux comprendre la signification de ce voyage comme un retour au foyer matriciel par Paul. Ne se demandait-il pas, à peine arrivé au Japon, où il pouvait bien être « chez lui » : « chez lui, où ça [42] ? ». Peu importe le temps (de vie), le décalage d'horaires, l'essentiel est dans le lieu existentiel, littéralement là où l'on se situe. Georges Perec a formulé cette priorité du lieu par rapport au temps ainsi :

> L'espace semble être, ou plus apprivoisé, ou plus inoffensif, que le temps : on rencontre partout des gens qui ont des montres, et très rarement des gens qui ont des boussoles. On a toujours besoin de savoir l'heure [...] mais on ne se demande jamais où l'on est. On croit le savoir : on est chez soi, [...] on est dans la rue.
> C'est évident bien sûr – mais qu'est-ce qui n'est pas évident ? De temps en temps, pourtant, on devrait se demander où on (en) est [...] plutôt par rapport à un lieu ou à un être auquel on pense, ou auquel ainsi on se mettra à penser [43].

22 Si l'on se souvient que c'est en vain que Paul avait tenté de « rapatrier » Suzanne [44], on peut supposer que Paul a enfin trouvé l'objet de son unique livre, celui de sa destinée, ici et maintenant (« *Hier und Jetzt* ») un « chez soi » dans ce nouveau paysage géographique et affectif, aussi complexe, aussi irradié et radieux qu'il puisse paraître. Le dépaysement de Paul devient donc un nouvel enracinement, prenant le sens étymologique originel du « dépaysement », son voyage est un retour chez soi dès lors qu'il est un retour sur soi, comme le dit Nicolas Bouvier dans sa belle

formule : « On croit qu'on va faire un voyage, mais bientôt c'est le voyage qui vous fait, ou vous défait [45] ».

23 Ajoutons que le nom de famille de Paul est « Neuhaus », ce qui signifie Maisonneuve, et que ce n'est pas un hasard non plus si Paul est architecte, c'est-à-dire bâtisseur, même si Adolf Muschg avait peut-être en tête le protagoniste japonais de *Hiroshima mon amour*, qui était lui aussi architecte.

24 L'étymologie tragiquement ironique de la ville de Fukushima signifie « île du bonheur ». L'île comme paysage utopique de félicité est un *topos* de la littérature allemande, matière qu'Adolf Muschg a enseignée près de trente ans à l'École Polytechnique de Zurich. On peut notamment penser à *Ardinghello et les îles de la félicité* (1787) [46] : ce roman utopique de Johann Jacob Wilhelm Heinse (1746-1803) aboutit en effet à un État utopique que le protagoniste crée dans des « îles de la félicité » où règnent les communautés de femmes et l'amour libre.

25 Le Japon n'est-il pas une île ou plutôt un ensemble d'îles, et Paul et Mitsuko ne constituent-ils pas un îlot de bonheur au sein de ces îles ? Ces protagonistes semblent constituer à eux seuls un *ou-topos* de l'amour qui surmonte la dévastation du paysage, un dépaysement qui se substitue à un autre. Fukushima fidèle à son nom comme île/îlot de bonheur ?

26 Ce roman de Muschg semble donc vouloir confirmer le double-sens inhérent au mot « dépaysement » : un déplacement géographique fait d'étonnement et de découverte (de soi), mais aussi une transposition poétique au sens d'un émerveillement artistique sensoriel et sensuel comme gage de renouveau – au fond, le maire Seizo Irie a gagné son pari.

BIBLIOGRAPHIE

Bouvier Nicolas, *L'Usage du monde* [1963], Paris, Payot, 2001.

Colette Sidonie-Gabrielle, *Mitsou ou Comment l'esprit vient aux* filles [1919], Paris, le livre de poche, 2004.

Roulet Daniel de, *Tu n'as rien vu à Fukushima*, Paris, Libella, 2011.

Duras Marguerite, *Hiroshima mon amour* : *Scénario et dialogues*, Paris, Gallimard, 1960.

Freud Sigmund, *Das Unheimliche* [1919], Stuttgart, Reclam, 2020.

Gebhardt Lisette : « Zeugung in der verstrahlten Zone. Adolf Muschgs Wiederaufbau-Poetik zwischen Palimpsest und Phalluskult », ressource en ligne : <https://literaturkritik.de/muschg-heimkehr-nach-fukushima-zeugung-verstrahlten-zone-adolf-muschgs-wiederaufbau-poetik-zwischen-palimpsest-phalluskult,24747.html>

Jelinek Elfriede, *Kein Licht*, Hamburg, Rowohlt Theaterverlag, 2011.

Mauvignier Laurent, *Autour du monde*, Paris, Minuit, 2014.

Muschg Adolf, *O mein Heimatland* !, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1998.

Muschg Adolf, *Der weiße Freitag*, München, C. H. Beck, 2017.

Muschg Adolf, *Heimkehr nach Fukushima*, München, C.H. Beck, 2018.

Muschg, Adolf, Interview du 20 juillet 2018 par Joachim Scholl : « Adolf Muschg über seinen neuen Roman. Eine sehr japanische Situation », sur *Deutschlandfunk Kultur* (en ligne) : <https://www.deutschlandfunkkultur.de/adolf-muschg-ueber-seinen-neuen-roman-eine-sehr-japanische.1270.de.html?dram:article_id=423445>

Perec Georges, *Espèces d'espace* [1974], Paris Galilée, 2006.

Raynal Gérard, *Fukushima, mon amour*, Pollestres, TDO, 2011.

Sekiguchi Ryoko, Entretien avec France 24 publié le 17 mars 2012 sur : <https://www.france24.com/fr/20120317-salon-livre-fukushima-invite-litterature-japonaise-ryoko-sekiguchi-pol>

NOTES

1 Voir entretien avec France 24 publié le 17 mars 2012 sur : <https://www.france24.com/fr/20120317-salon-livre-fukushima-invite-litterature-japonaise-ryoko-sekiguchi-pol>.

2 Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour* : *Scénario et dialogues*, Paris, Gallimard, 1960.

3 Gérard Raynal, *Fukushima, mon amour*, Pollestres, TDO, 2011.

4 Daniel de Roulet, *Tu n'as rien vu à Fukushima*, Paris, Libella, 2011.

5 Laurent Mauvignier, *Autour du monde*, Paris, Minuit, 2014.

6 Elfriede Jelinek, *Kein Licht*, Hamburg, Rowohlt Theaterverlag, 2011.

7 Adolf Muschg, *Heimkehr nach Fukushima*, München, C.H. Beck, 2018.

8 « Einmal machte er den Versuch, Suzanne buchstäblich heimzuführen » (p. 19). Toutes les citations sont traduites par nos soins.

9 « An jedem Schritt ihres Liebeslebens war zugleich eine amerikanische Landschaft so plastisch haften geblieben, dass der Körperkontakt sie wieder auslöste und ein bestimmtes Bild abrief, als wäre nicht nur die Kulisse fixiert, sondern auch die Zeit angehalten worden. » (p. 17)

10 « Insel der Körperlichkeit » (p. 18)

11 « Er hält den Zerfall der Dorfgemeinschaft für das grössere Übel. » (p. 10)

12 Sidonie-Gabrielle Colette, *Mitsou ou Comment l'esprit vient aux filles* [1919], Paris, Le Livre de poche, 2004.

13 Adalbert Stifter (1805-1868) est un auteur autrichien du « Biedermeier », tendance littéraire conservatrice caractérisée par le retrait dans la sphère privée, l'intériorité et la contemplation de la nature. Cet univers semble à la fois menacé de l'extérieur par les turbulences sociales et de l'intérieur par le chaos des passions. Dans *Descendances* (*Nachkommenschaften*) de 1864, Stifter thématise, à travers son protagoniste qui cherche en vain à peindre des paysages, l'impossibilité d'atteindre la réalité à travers l'art. C'est l'amour avec « Susanna » qui lui apportera la paix intérieure. Chez Muschg, ce n'est pas « Suzanne » qui apporte cette paix à Paul, mais bien Mitsuko.

14 « Er war allein und es war entsetzlich. Er war befreit. » (p. 28)

15 « So bin ich unversehens ein Landschaftsmaler geworden. Es ist entsetzlich. » (p. 29)

16 « Stifters Sprache war sein Talisman für Fukushima. » (p. 32)

17 Dans son roman *O mein Heimatland* ! (Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1998), le germaniste Adolf Muschg s'était déjà intéressé à un représentant de la littérature germanophone du XIX^e^ siècle, Gottfried Keller (1819-1890), grand romancier réaliste suisse. L'œuvre qui a précédé *Heimkehr nach Fukushima*, le récit *Der weisse Freitag* (München, C. H. Beck, 2017), parle de l'ascension du Gotthard par Goethe en 1779, mais contient aussi des propos d'Adolf Muschg sur son cancer et sa femme japonaise.

18 Interview du 20 juillet 2018 avec Joachim Scholl : « Adolf Muschg über seinen neuen Roman. Eine sehr japanische Situation », sur « Deutschlandfunk Kultur », source : <https://www.deutschlandfunkkultur.de/adolf-muschg-ueber-seinen-neuen-roman-eine-sehr-japanische.1270.de.html?dram:article_id=423445>.

19 « Die Frage ist sehr gut, was hat er [Stifter] dort verloren. Ich würde fast sagen, den eigenen Leib. Wenn Sie Stifter lesen, und ich habe mich jetzt bis zur Süchtigkeit wieder ein bisschen auf ihn eingelassen, man kann nur entweder weglaufen oder süchtig werden bei Stifter, was er nicht nennt, was nicht vorkommt in seiner Erzählung, ist der eigene Körper. Von Liebe ist die Rede, von Liebespaaren auch, von jeder Art von Sinnlichkeit außer derjenigen, die an den eigenen Körper gebunden ist. Es ist also wahrscheinlich der beste und der faszinierendste Naturdichter deutscher Sprache, aber die eigene Natur, die sinnliche Natur kommt nicht vor. Es gibt eine Leerstelle, […], die für mich eine Verwandtschaft hat mit der Lage in Fukushima. Und etwas kühn gesagt, diese Stelle versuche ich in meiner Erzählung zu besetzen. Liebespaare, Liebe in Zeiten der Cholera – […]. Und die Provokation in Fukushima ist, dass es aussieht wie eine Landschaft, die Stifter gemalt haben könnte – er ist ja auch ein Maler gewesen –, eine reine Idylle. Und in dieser Idylle sitzt der Tod. Und der Tod sitzt aber nicht nur in Fukushima in jeder Idylle oder in jeder Liebe, sondern eigentlich überall und immer. »

20 « Gesamtbild einer verlorenen Welt » (p. 89)

21 « Es gehe hier um keinen schönen Schein, sondern um die Seele. » (p. 90)

22 « Die wahre Katastrophe ist nicht die nukleare, sondern die soziale. » (p. 93)

23 « Alles ungewohnt, aber es fügte sich zu einem Bild, das er lesen konnte. » (p. 102)

24 « Quelle heure pouvait-il bien être chez lui ? […] chez lui, où ça ? » (« Wie spät war es denn zu Hause ? […] zu Hause, wo ? ») (p. 102)

25 « Sackkolonien » (p. 111) [= colonies de sacs]

26 « Wir stehen vor einem japanischen Kunstwerk der Verzweiflung. » (p. 111)

27 « Fukushima ist schon fast beängstigend malerisch. » (p. 111)

28 « Löschwasser als Fruchtwasser einer neuen Schöpfung […] ein technischer Tsunami gegen einen maritimen. » (p. 53).

29 « Man muss sie durch richtige Behandlung der Öffentlichkeit neu figurieren. » (p. 54)

30 « Störfall – Glücksfall » (p. 54)

31 Voir note 18.

32 « […] was er [Stifter] nicht nennt, was nicht vorkommt in seiner Erzählung, ist der eigene Körper. Von Liebe ist die Rede, von Liebespaaren auch, von jeder Art von Sinnlichkeit ausser derjenigen, die an den eigenen Körper gebunden ist. Es ist also wahrscheinlich der beste und faszinierendste Naturdichter deutscher Sprache, aber die eigene Natur, die sinnliche Natur kommt nicht vor. ».

33 « Vielleicht gab es einen einfachen Weg sie zu versöhnen, aber es war auch der heikelste, und et hatte den Mut verloren, darauf sur einen Schritt zu machen. » (p. 127)

34 « Im kleinen Tod sitzt der grosse. Für die Natur ist es nur normal, ein altes Geschöpf durch ein frisches zu ersetzen. » (p. 185)

35 Lisette Gebhardt : « Zeugung in der verstrahlten Zone. Adolf Muschgs Wiederaufbau-Poetik zwischen Palimpsest und Phalluskult », ressource en ligne : <https://literaturkritik.de/muschg-heimkehr-nach-fukushima-zeugung-verstrahlten-zone-adolf-muschgs-wiederaufbau-poetik-zwischen-palimpsest-phalluskult,24747.html>.

36 « Seine im Text dargestellte Methode des *sexual healing* durchbricht […] manches Tabu. Bedenklicher als die ungehemmte Sinnenfreude des Protagonisten an einem denkbar ungeeigneten Ort erscheint jedoch die mit der Metapher unbezwingbarer Fruchtbarkeit vermittelte Imagination von der Überwindung der radioaktiven Bedrohung durch einen semi-magischen Schöpfungsakt. » Dans son propos qui cache mal un parti-pris simpliste qui se veut féministe, cette critique oublie de mentionner que ce n'est pas le protagoniste qui prend cette initiative d'une guérison par le sexe, mais que Muschg prête cette foi recréatrice d'un nouveau paysage à la Japonaise Mitsuko. Mais aux yeux de Gebhardt, c'est forcément la faute de l'auteur : « […] und die Willfährigkeit der (vom männlichen Autor erdachten) sich für ihre Heimatprovinz offenbar nur allzu gern opfernde Waldfee Mitsu keine Haltungen sind, die man belohnt sehen will. » (« et la docilité de cette fée des bois Mitsu [conçue par l'auteur masculin] qui se sacrifie apparemment volontiers pour sa province d'origine ne sont pas des attitudes que l'on aime voir récompensées. »)

37 « Wir haben jedenfalls einen Künstler eingeladen, um sich ein Bild zu machen, in der Hoffnung, dass er selbst ein Teil des Bildes werde. » (p. 190) (« Nous avons en tout cas invité un artiste pour se faire une image, dans l'espoir qu'il devienne lui-même une partie de ce tableau. »)

38 « Sein Paradies brauchte ein Menschenpaar. » (p. 127)

39 Gebhardt, *loc. cit.*

40 « Der Mann aus der Fremde begattet Mitsu und zeugt ein Kind : Muschgs semi-mythologische Paraphrase des neuen Menschen in der post-nuklearen Apokalypse. »

41 Voir Sigmund Freud, *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, traduit par Marie Bonaparte et E. Marty, dans S. Freud, *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933, p. 163 à 210. L'édition originale est parue en 1919 sous le titre *Das Unheimliche* (Sigmund Freud, *Das Unheimliche* [1919], Stuttgart, Reclam, 2020).

42 « zu Hause, wo ? » (p. 102).

43 Georges Perec, *Espèces d'espaces* [1974], Paris Galilée, 2006, p. 163-164.

44 Voir note 8.

45 Nicolas Bouvier, *L'Usage du monde* [1963], Paris, Payot, 2001, p. 12.

46 Johann Jacob Wilhelm Heinse, *Ardinghello und die glückseligen Inseln* [1787], Stuttgart, Reclam, 1986 - traduit sous le titre *Ardinghello et les îles de la félicité, histoire italienne du seizième siècle, traduite de l'allemand, par les citoyens Weltzien et Faye, jne* [1799-1800], Paris, Hachette 2016.

RÉSUMÉ

Français

La triple catastrophe de Fukushima (mars 2011) a dévasté nombre de paysages du Japon mais y a également conduit à un renouveau du paysage littéraire. Pour la littérature occidentale de langue allemande, c'est le roman Heimkehr nach Fukushima (2018), écrit par Adolf Muschg, un des auteurs suisses contemporains les plus en vue, qui thématise ce dépaysement radical. La question qui préside au devenir du protagoniste-architecte Paul Neuhaus est de savoir si la littérature est capable de recréer une autre vie, un « dépaysement » au sens originel du terme. En effet, le maire d'un village irradié espère pousser cet invité à créer une colonie d'artistes occidentaux à cet endroit dévasté, création qui prendra une issue et des formes totalement inattendues, tant par son intertextualité avec l'œuvre d'Adalbert Stifter – poète réaliste autrichien, qui disait la difficulté à représenter les paysages – que par le dépassement de celui-ci au plan intra-diégétique lorsque de nouveaux sens sont révélés au protagoniste et recréent finalement le paysage d'une vie nouvelle, l'existence de ce récit fictif de Muschg répondant ainsi à la question initiale.

AUTEUR

Philippe Wellnitz
Université Paul Valéry Montpellier
IDREF : https://www.idref.fr/034819894
ISNI : http://www.isni.org/0000000115914823
BNF : https://data.bnf.fr/fr/13085859

Une femme dépaysée. *Dove mi trovo* de Jhumpa Lahiri

Sara De Balsi

DOI : 10.35562/textures.273

Droits d'auteur
CC BY 4.0

PLAN

L'homme dépaysé
La femme dépaysée
Universalité et homogénéité

TEXTE

1 *Dove mi trovo* [1] (2018) est le premier roman en italien de l'écrivaine américaine Jhumpa Lahiri. En anglais, Lahiri publie depuis une vingtaine d'années des recueils de nouvelles et des romans essentiellement centrés sur les thématiques de l'émigration des Indiens, particulièrement Bengali, aux États-Unis et sur la « seconde génération », née en Amérique, dont elle est considérée l'une des voix les plus originales [2]. En italien, elle avait déjà publié un recueil autobiographique, *In altre parole* [3] (2015), dans lequel elle racontait son expérience d'apprentissage tardif de l'italien et ses premiers pas littéraires dans la langue d'adoption.

2 Comme elle l'explique dans ce texte [4], l'autrice se trouve dans une situation de trilinguisme (très) imparfait : l'anglais est sa langue dominante, celle de ses études et celle dans laquelle elle a toujours écrit. Le bengali est la langue de l'enfance, essentiellement liée à la communication avec les parents et la famille d'origine. Enfin, l'italien est une langue choisie tardivement, dont l'apprentissage tortueux a accompagné l'autrice, d'abord aux Etats-Unis, ensuite en Italie, pendant les quelques années où, installée à Rome, elle a tenté l'expérience de l'écriture translingue [5].

3 Si les textes en anglais de Jhumpa Lahiri explorent les facettes multiples d'une identité migrante et post-migrante (la « seconde génération »), en italien l'autrice aborde un nouveau terrain : *In altre parole* se focalisait sur l'expérience personnelle de l'abandon d'un pays et d'une langue pour un nouveau pays et une langue d'adoption ; dans *Dove mi trovo*, comme nous le verrons, le dépaysement n'est plus le résultat des déplacements de la narratrice, mais devient la modalité même de son existence.

4 Dans cette contribution, j'aimerais partir d'une hypothèse relevant de la critique « de participation », inspirée des propositions de Jacques Dubois, qui envisage d'actualiser par le travail critique les virtualités du roman, par exemple, comme ce sera le cas ici, en prolongeant la présence de ses personnages secondaires [6]. Au cours de *Dove mi trovo*, la femme sans nom qui est la narratrice et le personnage principal, pour son travail de chercheuse, est amenée à participer à une conférence où elle croise un homme âgé qui attire son attention, avant tout du fait qu'il est étranger.

> L'unica consolazione in questi giorni: un signore alloggiato proprio accanto a me. Sarà uno studioso, ha un'aria assennata, assorbita da altro, distaccata da questo ambiente. Il corpo è esile, i capelli bianchi ricci e abbondanti. Mi pare un uomo equilibrato ma allo stesso tempo sempre a disagio, uno che probabilmente ragiona fin troppo sulle cose. Eppure gli occhi sono teneri, grandi, segnati da qualche cosa. [...] Il suo comportamento mi incuriosisce, sfoglio il programma della conferenza per sapere il suo nome. È un filosofo noto, autore di tanti libri, scappato da un altro paese, perseguitato molto tempo fa da un governo vessatorio. [...] [La sera] parla a lungo al telefono, rapidamente, con veemenza, in una lingua straniera. Sarà la moglie? Un amico? Il suo editore? [...] Il giorno dopo apriamo le porte e usciamo insieme, scendiamo insieme prima di separarci. Ci aspettiamo senza metterci d'accordo ogni mattina e ogni sera, e per tre giorni il nostro legame tacito mi mette oscuramente in pace con il mondo [7].

> (Voilà ma seule consolation pendant tous ces ces jours : un monsieur logé juste à côté de moi. C'est sans doute un érudit, il a l'air du sage accaparé par une obsession, détaché de l'ambiance environnante. Il a un corps fluet, une chevelure blanche et abondante. Il donne l'impression d'un homme équilibré, mais simultanément toujours mal

> à l'aise, probablement du genre à trop raisonner sur tout. Et pourtant ses grands yeux sont tendres, marqués par quelque chose. […] Son comportement m'intrigue, je feuillette le programme de la conférence pour connaître son nom. C'est un philosophe connu, auteur de très nombreux livres, qui a fui son pays après avoir été persécuté, il y a très longtemps, par un gouvernement autoritaire. […] [Le soir] il parle longuement au téléphone, rapidement, avec véhémence, dans une langue étrangère. À sa femme ? À un ami ? À son éditeur ? […] Le lendemain nous ouvrons la porte et sortons en même temps, nous descendons ensemble avant de nous séparer. Nous nous attendons, sans nous mettre d'accord, chaque matin et chaque soir, et pendant trois jours, notre lien tacite me met obscurément en paix avec le monde [8].)

5 Quelque temps plus tard, elle apprendra le décès du philosophe en lisant le journal dans un bar :

> Dopo aver preso il caffè, distratta, sfoglio il giornale lasciato da qualcun altro, e a un certo punto, verso il basso del foglio, vedo spiccare un volto: con i capelli ricci e abbondanti, con i grandi occhi limpidi, i lineamenti fini. È il filosofo che stava accanto a me in quel brutto albergo [...]. Mi pare un buon segno. Mi fa piacere ritrovarlo [...] Ho sempre l'intenzione di leggere un suo libro. […] Sotto la foto, un blocco di testo, una colonna solo. Suppongo si tratti di un articolo su di lui, la recensione di un nuovo volume. Dopo una lunga malattia, c'è scritto. Non me ne ero minimamente accorta [9].

> (Après avoir pris mon café, distraite, je feuillette le journal que quelqu'un a laissé, et à un moment, en bas de la page, je remarque un visage qui se détache : une abondante chevelure bouclée, de grands yeux clairs, les traits fins. C'est le philosophe qui était dans la chambre à côté de la mienne dans cet horrible hôtel […]. Ça me semble bon signe. Je suis heureuse de le retrouver. […] J'ai toujours l'intention de lire un de ses livres. […]
> Sous la photo, un bloc de texte d'une seule colonne. J'imagine qu'il s'agit d'un article sur lui, de la recension de son dernier livre. Après une longue maladie, il est écrit. Je ne m'en étais absolument pas rendu compte [10].)

6 Mon hypothèse – aussi indémontrable que fascinante – est que ce personnage est inspiré de la figure de Tzvetan Todorov, disparu en

février 2017, plus ou moins dans la période où Lahiri écrivait son roman ; plus précisément, il s'agirait de celui que la critique a appelé le « second Todorov [11] », l'auteur, notamment, de *L'Homme dépaysé* [12]. Dans cet essai autobiographique, Todorov envisage le dépaysement comme une expérience – éminemment individuelle – de décentrement, d'étonnement et de désorientation, qui lui aurait enseigné l'art de la curiosité et un certain relativisme culturel.

7 Je formule donc l'hypothèse que Lahiri a lu Todorov (*L'homme dépaysé* est traduit en italien [13]), a fait sienne cette conception du dépaysement et, peut-être, a inséré dans le roman un petit hommage à l'auteur, à travers la figure énigmatique du philosophe étranger. Je vais donc d'abord exposer rapidement la conception todorovienne de dépaysement, pour proposer ensuite une lecture de *Dove mi trovo* à la lumière de celle-ci.

L'homme dépaysé

8 Parti, comme Lahiri, d'une expérience individuelle d'exil volontaire et de découverte tardive d'une langue étrangère, le Bulgare Tzvetan Todorov a par la suite choisi de rester en France, pays qu'il considérait désormais comme le sien.

9 À partir de l'exergue de son essai *L'homme dépaysé*, la définition du verbe « dépayser » dans le dictionnaire Larousse [14], Todorov montre la dimension foncièrement double du dépaysement : celui-ci concerne en effet simultanément le sujet qui en se déplaçant subit le dépaysement (« l'homme dépaysé » qui donne le titre à l'essai) et l'influence que ce sujet lui-même exerce sur son nouvel environnement.

10 Dans le chapitre initial, Todorov analyse sa condition d'émigré de longue date et définit sa double appartenance aux cultures bulgare et française, après avoir exclu les termes de déculturation et d'acculturation, comme un état de *transculturation*, « l'acquisition d'un nouveau code sans que l'ancien soi perdu pour autant [15]. » La transculturation est pour Todorov étroitement liée au dépaysement. En effet, après une première phase de souffrance,

> L'homme dépaysé [...] apprend à ne plus confondre le réel avec l'idéal, ni la culture avec la nature. [...] Parfois il s'enferme dans un ressentiment, né du mépris ou de l'hostilité de ses hôtes. Mais, s'il apprend à le surmonter, il découvre la curiosité et apprend la tolérance. Sa présence parmi les « autochtones » exerce à son tour un effet dépaysant : en troublant leurs habitudes, en déconcertant par son comportement et ses jugements, il peut aider certains d'entre eux à s'engager dans cette même voie de détachement par rapport à ce qui va de soi, voie d'interrogation et d'étonnement [16].

11 Tout en parlant de sa propre expérience d'émigration, l'auteur propose déjà dans ces pages une conception large du dépaysement, dont il fait une condition propre à tous les hommes, et pas seulement ceux qui ont quitté leur pays natal : « De nos jours, tout un chacun a déjà vécu, même si c'est à des degrés inégaux, cette rencontre des cultures à l'intérieur de lui-même : nous sommes tous des croisés [17]. » Dans le livre d'entretiens *Devoirs et délices*, il soulignera cet aspect, en écrivant : « Cette mixité n'est pas propre aux seuls exilés. Nous sommes tous des métis culturels. Simplement, certains cas sont plus visibles et plus parlants que d'autres [18]. »

12 Comme le relève Stefano Lazzarin, cette vision de l'exil « devient le fondement théorique implicite d'une nouvelle conception de l'homme et de l'humain [19] » : elle sous-tend la pensée originale de l'anthropologie, de la culture, de la mémoire, présente dans l'ensemble des œuvres de celui que Lazzarin appelle le « second Todorov », l'auteur d'ouvrages comme *Nous et les autres*, *La conquête de l'Amérique* ou *La littérature en péril*, qui succède au « premier », le Todorov structuraliste, avec lequel il prend ses distances. En effet, si tout homme est un hybride culturel, l'exilé devient une métaphore de la condition humaine : il semble « accomplir et parfaire la destinée de tout un chacun [20] ».

La femme dépaysée

13 Le roman de Jhumpa Lahiri semble vouloir mettre en scène cet exilé « universel », sous les traits d'une femme quelconque, sans connotations particulières d'étrangeté, évoluant dans son espace de vie banal et dans une vie dénuée de tout exotisme. Le dépaysement

culturel et surtout linguistique éprouvé en Italie, qui faisait l'objet du recueil *In altre parole*, laisse donc la place, dans *Dove mi trovo*, à un dépaysement pour ainsi dire absolu. Cependant, la dimension spatiale est essentielle dans ce récit, à partir de son titre, *Dove mi trovo*, qui se prête à une double lecture : où je me trouve, mais aussi, (là) où je me re-trouve, où je trouve moi-même. Cette ambiguïté se perd complètement dans la traduction française *Où je suis*. Les titres des courts chapitres sont constitués par des indications de l'endroit où se déroule l'action, répondant à la question implicite du titre du roman et imprimant ainsi un mouvement à la narration autrement statique, car entièrement focalisée sur le personnage principal [21].

14 Cependant, l'autrice prête une attention extrême à ne donner aucun nom propre de lieu, comme on peut le voir dans ces deux exemples :

> « Ho vinto una borsa di studio in un paese dove non sono mai stata. » […]
> « Non ho mai lasciato questa città [22]. »

> (« J'ai eu une bourse d'étude pour un pays où je ne suis jamais allée. » […]
> « Je ne suis jamais partie d'ici [23]. »)

> « Dove vai ? »
> « Vado via, all'estero, è una cosa di lavoro. » […]
> « Quanto dista ? »
> « È oltre il confine. »
> « Magari vengo a trovarti [24]. »

> (« Où vas-tu ? »
> « Je pars à l'étranger, pour le travail. » […]
> « C'est loin ? »
> « Après la frontière. »
> « Je viendrai peut-être te rendre visite [25]. »)

15 L'absence de noms de lieux et de personnages ainsi que de tout cadre spatio-temporel défini rappelle les romans d'Agota Kristof, autrice translingue que Lahiri apprécie particulièrement [26], à une différence près : la langue italienne est mentionnée comme étant la langue de la

narratrice, ce qui fait la lumière sur le cadre spatial du roman. Dans un chapitre qui contient la plupart des minces informations que nous avons sur la narratrice, on apprend que non seulement sa langue est l'italien, mais qu'elle est aussi l'objet de son travail : « Il pittore e la moglie venivano a prendere lezioni di italiano a casa mia [27]. » La langue est ainsi la seule détermination que Lahiri reconnaît à son personnage.

16 Quant à la ville où se déroule la plus grande partie de la narration, elle est difficilement reconnaissable. Si quelques critiques ont cru reconnaître Rome [28], où Lahiri a effectivement vécu entre 2012 et 2015, je pencherais plutôt pour une ville de dimensions moyennes de la province italienne, où il est facile de croiser des personnes que l'on connaît, probablement au centre-nord, en raison de la proximité relative de la frontière avec le pays étranger. Quoi qu'il en soit, cette ville jamais nommée apparaît extrêmement vivante à travers la description des lieux qui la composent – ses rues, son centre historique, ses places et marchés, son théâtre, ses bars et restaurants, sa papeterie, etc.

17 Autochtone, la femme y vit pourtant dans une solitude radicale. Plusieurs fois, une rencontre fortuite éveille son imagination et elle s'imagine comme autre. Dans le chapitre « A due passi », elle voit une femme habillée comme elle qui lui tourne le dos ; curieuse, elle commence à la suivre, puis elle la perd de vue et n'arrive plus à la retrouver.

> La mia sosia, vista di spalle, mi fa capire: sono io e non lo sono, vado via e resto sempre qui. Questa frase scompiglia brevemente la mia malinconia come un sussulto che fa oscillare i rami, che fa tremare le foglie di un albero. [...]
> Era una fatamorgana? No, l'avevo vista di sicuro, una mia variante che camminava allegra, determinata, a due passi da me [29].

> (Mon sosie, vu de dos, me procure une révélation : je suis moi et je ne le suis pas, je pars d'ici et j'y reste éternellement. Cette phrase bouleverse fugitivement ma mélancolie, tel le frisson qui fait osciller les branches, et trembler les feuilles d'un arbre. [...]
> Était-elle une fée ? Non, je l'ai vraiment vue, une autre version de moi-même qui marchait, joyeuse et décidée, à deux pas de moi [30].)

18 Cette représentation des « variantes de soi » est un véritable *topos* de la littérature translingue, le plus souvent associé à la question « Qui aurais-je été si j'étais resté chez moi ? ». On la retrouve, entre autres, chez Agota Kristof, Nancy Huston, Vassilis Alexakis, Luba Jurgenson [31], et aussi dans *L'homme dépaysé* de Todorov, qui en offre une analyse en même temps qu'il en donne sa propre version :

> L'une de mes vies doit être un rêve. À Sofia, c'était la vie en France qui m'apparaissait comme un rêve et je sentais cette impossibilité de revenir en arrière qu'on éprouve au réveil. Je me surprenais à dire fréquemment, lors d'une nouvelle rencontre : Voilà encore un fantôme ! ou, indifféremment : Je suis un fantôme, mieux : un revenant.

> Cela me faisait penser à un conte de Henry James, *Le Coin plaisant*, où le personnage principal est de retour dans son pays après trente-trois ans d'absence. Cet homme se trouve confronté à une question qui ne vient pas toujours à l'esprit du sédentaire : qu'aurais-je été, qu'aurais-je pu devenir si j'étais resté chez moi ? Le héros de la nouvelle va jusqu'à rencontrer, à l'intérieur d'une maison vide, un « vrai » fantôme, son alter ego, sa variante restée sur place [32]…

19 Étrangère dans sa propre ville, dans sa propre vie, la femme du roman *Dove mi trovo* observe avec intérêt les étrangers : dans plusieurs épisodes, dont celui de la rencontre avec le philosophe, on voit sa curiosité à leur égard. C'est même cet attrait pour l'étranger qui pourrait expliquer sa décision, à la fin du roman, de tout abandonner, au moins temporairement, pour accepter une bourse d'étude dans un pays, encore une fois jamais nommé, « oltre il confine » (« après la frontière »).

20 Dans le dernier chapitre, un groupe d'étrangers bruyants qu'elle rencontre dans le train vers l'autre pays, lui apparaît comme une anticipation de sa vie future : « Parlano senza interruzione in una lingua straniera, non la riconosco. E mi pare un presagio, visto che tra poco sarò all'estero, circondata da un'altra lingua sconosciuta [33]. » La narratrice embrasse donc enfin le choix d'un dépaysement pour ainsi dire « réel », au sens premier d'abandon de son pays, de sa langue, pour un pays et une langue étrangère. La condition d'énonciation de l'œuvre devient, en somme, l'aboutissement du récit.

Universalité et homogénéité

21 Par une langue à la fois exacte et délicate, qui pallie le manque de maturité qu'on observait encore dans *In altre parole*, l'autrice parvient dans *Dove mi trovo* à donner corps au dépaysement et à en faire un regard sur soi-même et sur le monde, caractérisé moins par l'étrangeté que par une certaine distance :

> Perché alla fine l'ambientazione non c'entra nulla: lo spazio fisico, le luci, le pareti. Non importa che sia sotto un cielo o sotto la pioggia o nell'acqua limpida in estate. In treno o in macchina, sull'aereo tra le nuvole sconnesse, sparse come un branco di meduse. Altro che ferma, sono sempre e soltanto in movimento, in attesa o di arrivare o di rientrare, oppure di andare via. Una piccola valigia ai piedi da fare, da disfare, la borsa in grembo, qualche soldo, un libro infilato lì dentro. Esiste un posto dove non siamo di passaggio? Disorientata, persa, sbalestrata, sballata, sbandata, scombussolata, smarrita, spaesata, spiantata, straniata: in questa parentela di termini mi ritrovo. Ecco la dimora, le parole che mi mettono al mondo [34].

> (Parce qu'en fin de compte le décor n'a aucune importance : l'espace physique, les lumières, les murs. Peu importe que cela soit sous un ciel ou sous la pluie ou dans l'eau claire de l'été. En train ou en voiture, dans l'avion parmi les nuages épars, éparpillés comme un banc de méduses. Loin d'être immobile, je suis toujours, et uniquement, en mouvement, dans l'attente d'arriver ou de rentrer, ou bien de m'en aller. Une petite valise à mes pieds à remplir, à vider, le sac sur mes genoux, et un livre fourré dedans. Existe-t-il un endroit où nous ne soyons pas de passage ? *Désorientée*, *perdue*, *paumée*, *dépassée*, *vagabonde*, *déboussolée*, *égarée*, *dépaysée*, *sans abri*, *mal à l'aise* : je me retrouve dans cette famille lexicale. Telle est la maison, tels sont les mots qui me mettent au monde [35].)

22 Cependant, si l'on replace le texte dans le contexte italien qui est le sien – par la langue, par le lieu de publication, mais aussi par l'indication interne qui fait de la narratrice une professeure d'italien – on voit que l'universalisme auquel le texte prétend cède la place à la représentation d'une différence non pas constitutive de l'humain, mais contingente, propre à l'individu. Cette différence et la sensation de dépaysement qui lui est propre étaient au cœur d'un chapitre

important de *In altre parole*, « Il muro » ; la narratrice autobiographe raconte comment dans une boutique en Italie la vendeuse pense que son mari est italien et qu'elle est étrangère, alors qu'elle parle beaucoup mieux la langue que lui, seulement à cause de son aspect physique, et notamment de la couleur de sa peau :

> Ecco il confine che non riuscirò mai a varcare. Il muro che rimarrà per sempre tra me e l'italiano, per quanto bene possa impararlo. Il mio aspetto fisico. [...] Quelli che non mi conoscono, guardandomi, presuppongono che io non sappia parlare l'italiano. Quando mi rivolgo loro in italiano, quando chiedo qualcosa (una testa d'aglio, un francobollo, l'ora), dicono, perplessi: "Non ho capito". È sempre la stessa risposta, lo stesso cipiglio. Come se il mio italiano fosse un'altra lingua [36].

> (Voilà la frontière que je ne parviendrai jamais à franchir. Le mur qu'il y aura toujours entre l'italien et moi, quand je le parle (*sic*) [pour bien que je puisse l'apprendre]. Mon aspect physique. [...] Ceux qui ne me connaissent pas, en me regardant, présupposent que je ne sais pas parler italien. Quand je m'adresse à eux en italien, quand je demande quelque chose (de l'ail, un timbre, l'heure), ils me répondent, perplexes : « Je n'ai pas compris ». C'est toujours la même réponse, le même froncement de sourcils. [Comme si je ne parlais pas italien.] Comme si mon italien était une autre langue [37].)

23 Ce type de proposition est complètement abandonné dans *Dove mi trovo* : l'idée qu'il est plusieurs degrés de dépaysement, et plusieurs degrés aussi dans l'accueil que les hommes font – ou ne font pas – à l'autre dans sa différence, disparaît complètement. La narratrice et le monde dans lequel elle évolue, les étrangers mêmes qu'elle rencontre, nombreux dans le roman, sont représentés de manière homogène.

24 Dans le chapitre de *In altre parole* cité plus haut, on trouve ce passage qu'on peut lire comme une déclaration d'intention pour le roman à venir :

> Scrivo per rompere il muro, per esprimermi in modo puro. Quando scrivo non c'entra il mio aspetto, il mio nome. Vengo ascoltata senza essere vista, senza pregiudizi, senza filtro. Sono invisibile. Divento le mie parole, e le parole diventano me [38].

> (J'écris pour casser le mur, pour m'exprimer de manière pure. Quand j'écris, mon apparence, mon nom ne comptent pas. Je suis écoutée sans être vue, sans préjugés, sans filtre. Je suis invisible. Je deviens mes mots et mes mots deviennent moi [39].)

25 On observe déjà dans cet extrait l'imaginaire de la pureté, de l'invisibilité, de la transparence qui présidera à l'écriture de *Dove mi trovo*, un imaginaire qui se constituera en opposition à l'écriture fortement située de *In altre parole*. Ailleurs, l'autrice explique la même recherche comme un mouvement vers l'abstraction :

> Continuo, da scrittrice, a cercare la verità, ma non do più lo stesso peso alla verità fattuale. In italiano mi muovo verso l'astrazione. I luoghi sono imprecisati, i personaggi finora sono senza nome, senza un'identità culturale specifica. Il risultato credo sia una scrittura affrancata per certi versi dal mondo concreto [40].

> (Je continue, en tant qu'écrivaine, à chercher la vérité, mais je n'accorde plus le même poids à la vérité des faits. En italien je vais vers l'abstraction. Les lieux sont indéfinis, les personnages jusque-là n'ont pas de nom, pas d'identité culturelle spécifique. Le résultat, je crois, est une écriture affranchie, pour certains aspects, du monde concret.) (Je traduis)

26 Cependant, de ce qu'on pourrait appeler les scories de ce choix d'abstraction, surgissent aussi certains des moments les plus dérangeants du roman : ceux dans lesquels on devine l'obsession de la narratrice pour le sang, pour la pourriture, pour la corruption physique, mais aussi sa peur de l'enfantement et de la mort, et sa relation complexe avec sa vieille mère qui vit seule, aidée par une assistante de vie. Dans ces lieux du texte réémergent le concret, l'impureté, la différence expulsés ; et leur présence souterraine donne du relief au roman et constitue l'une des raisons de son intérêt.

BIBLIOGRAPHIE

Alexakis Vassilis, *Paris-Athènes*, Paris, Seuil, 1989.

Dubois Jacques, « Pour une critique-fiction », dans *L'Invention critique*, Éditions Cécile Defaut/Villa Gillet, 2004, p. 111-135.

Huston Nancy, *Nord perdu, suivi de « Douze France »*, Arles, Actes Sud, 1999.

James Henry, « The Jolly Corner », *The Novels and Tales of Henry James*, New York, Scribner, 1909 (« Le Coin charmant », dans *Nouvelles complètes*, Caroline Guény (trad.), tome IV, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011).

Jurgenson Luba, *Au lieu du péril*, Paris, Verdier, 2014.

Kristof Agota, *L'Analphabète, Récit autobiographique*, Genève, Zoé, 2004.

Lahiri Jhumpa, *Interpreter of Maladies*, Boston, Houghton Mifflin, 1999 (*L'Interprète des maladies*, Jean-Pierre Aoustin (trad.), Paris, Mercure de France, coll. « Bibliothèque étrangère », 2000).

Lahiri Jhumpa, *The Namesake*, Boston, Houghton Mifflin, 2003 (*Un nom pour un autre*, Bernard Cohen (trad.), Paris, Éditions Robert Laffont, coll. « Pavillons », 2006).

Lahiri Jhumpa, *Unaccustomed Earth*, New York, A. A. Knopf, 2008 (*Sur une terre étrangère*, Bernard Cohen (trad.), Paris, Éditions Robert Laffont, coll. « Pavillons », 2010).

Lahiri Jhumpa, *The Lowland*, New York, A. A. Knopf, 2013 (*Longues Distances*, Annick Le Goyat (trad.), Paris, Éditions Robert Laffont, coll. « Pavillons », 2015).

Lahiri Jhumpa, *In altre parole*, Milan, Guanda, 2015 (*En d'autres mots*, Jérôme Orsoni (trad.), Arles, Actes Sud, 2015)

Lahiri Jhumpa, *Il vestito dei libri*, Milan, Guanda, 2017.

Lahiri Jhumpa, *In altre parole*, Milan, Guanda, 2018, troisième édition avec une préface inédite.

Lahiri Jhumpa, *Dove mi trovo*, Milan, Guanda, 2018.

Lazzarin Stefano, « Vers une anthropologie de l'exil : le "second" Todorov », *Ticontre. Teoria Testo Traduzione*, 1, 2014, p. 85-101.

Monaco Angelo, *Jhumpa Lahiri. Vulnerabilità e resilienza*, Pise, ETS, 2019.

Munos Delphine, *After melancholia: a reappraisal of second-generation diasporic subjectivity in the work of Jhumpa Lahiri*, Amsterdam, Rodopi, 2013.

Todorov Tzvetan, *L'Homme dépaysé*, Paris, Seuil, 1996.

Todorov Tzvetan, *L'uomo spaesato. I percorsi dell'appartenenza*, Maria Baiocchi (trad.) Rome, Donzelli, 1997.

Todorov Tzvetan, *Devoirs et délices : une vie de passeur* [2002], entretiens avec Catherine Portevin, Paris, Seuil, 2006.

NOTES

1 Jhumpa Lahiri, *Dove mi trovo*, Milan, Guanda, 2018. *Où je suis*, traduit par Hélène Frappat, Arles, Actes Sud-Chambon, 2021.

2 En anglais, Lahiri a publié les recueils de nouvelles *Interpreter of Maladies*, Boston, Houghton Mifflin, 1999 (*L'Interprète des maladies*, traduit par Jean-Pierre Aoustin, Paris, Mercure de France, coll. « Bibliothèque étrangère », 2000) et *Unaccustomed Earth*, New York, A. A. Knopf, 2008 (*Sur une terre étrangère*, traduit par Bernard Cohen, Paris, Éditions Robert Laffont, coll. « Pavillons », 2010) et les romans *The Namesake*, Boston, Houghton Mifflin, 2003 (*Un nom pour un autre*, traduit par Bernard Cohen, Paris, Éditions Robert Laffont, coll. « Pavillons », 2006) et *The Lowland*, New York, A. A. Knopf, 2013 (*Longues Distances*, traduit par Annick Le Goyat, Paris, Éditions Robert Laffont, coll. « Pavillons », 2015). Parmi les travaux monographiques récents sur son œuvre, je renvoie à Delphine Munos, *After melancholia: a reappraisal of second-generation diasporic subjectivity in the work of Jhumpa Lahiri*, Amsterdam, Rodopi, 2013 et à Angelo Monaco, *Jhumpa Lahiri. Vulnerabilità e resilienza*, Pise, ETS, 2019.

3 Jhumpa Lahiri, *In altre parole*, Milan, Guanda, 2015. *En d'autres mots*, traduit par Jérôme Orsoni, Arles, Actes Sud, 2015. Elle a également publié *Il vestito dei libri*, Milan, Guanda, 2017, texte d'une conférence prononcée à Florence en 2015, au sujet du lien complexe entre les livres et leurs couvertures.

4 Jhumpa Lahiri, *In altre parole*, *op. cit.*, « Il triangolo », p. 111-117. *En d'autres mots*, *op. cit.*, « Le triangle », p. 113-122.

5 « Credo che studiare l'italiano sia una fuga dal lungo scontro, nella mia vita, tra l'inglese e il bengalese. Un rifiuto sia della madre sia della matrigna. Un percorso indipendente. » *In altre parole*, *op. cit.*, p. 114. « Je crois qu'étudier l'italien m'a permis de fuir le long affrontement, dans ma vie, entre l'anglais et le bengali. Refuser la mère et la belle-mère. Suivre ma propre voie. » *En d'autres mots*, *op. cit.*, p. 118.

6 Jacques Dubois, « Pour une critique-fiction », dans *L'Invention critique*, Éditions Cécile Defaut/Villa Gillet, 2004, p. 111-135. « [L]'on peut envisager une autre critique qui […] se donne à tâche de faire fructifier le récit, de féconder l'imagination dont il est la trace vive. Cette critique de

participation choisit de relancer les données de la fiction, d'en révéler les virtualités ou bien encore d'adapter les situations fictionnelles au contexte contemporain de la lecture. […] [O]n veut ici défendre un mode de lecture critique qui prenne sur lui de parler du texte de fiction sans craindre d'en relancer le propos, d'en remodeler le dispositif de narration, d'en libérer les sens retenus. Travail orienté sans doute par la ligne générale du texte comme par son cadre de pensée mais qui procède par déplacements, dilatations, prolongements. Une telle opération réclame du critique qu'il offre une résistance à la leçon dominante du roman comme à ce que l'on peut appeler l'autorité d'auteur et que tout autant il se soucie de servir le texte dans le sens d'une interprétation plus ouverte. » (p. 112 et 126).

7 Jhumpa Lahiri, *Dove mi trovo*, *op. cit.*, p. 61-62, « In albergo ».

8 Jhumpa Lahiri, *Où je suis*, *op. cit.*, p. 54-56, « À l'hôtel ».

9 Jhumpa Lahiri, *Dove mi trovo*, *op. cit.* p. 138-139, « Al bar ».

10 Jhumpa Lahiri, *Où je suis*, *op. cit.*, p. 123-124, « Au bar ».

11 Stefano Lazzarin, « Vers une anthropologie de l'exil : le "second" Todorov », *Ticontre. Teoria Testo Traduzione*, 1, 2014, p. 85-101.

12 Tzvetan Todorov, *L'Homme dépaysé*, Paris, Seuil, 1996.

13 Tzvetan Todorov, *L'uomo spaesato. I percorsi dell'appartenenza*, Rome, Donzelli, 1997, traduction de Maria Baiocchi.

14 « Dépayser (v. tr.) : 1. Faire changer de pays, de milieu, de cadre. 2. Troubler, déconcerter, désorienter en changeant les habitudes. Le Petit Larousse. » Tzvetan Todorov, *L'Homme dépaysé*, *op. cit.*, p. 9.

15 *Ibid.*, p. 23. « Dans "dépaysé" j'entends à la fois le départ du pays d'origine et le regard neuf, différent, surpris, que l'on jette sur le pays d'accueil – un effet, cette fois-ci, dépaysant. Et je vis cette condition comme une richesse, non comme un appauvrissement. » Tzvetan Todorov, *Devoirs et délices : une vie de passeur* [2002], entretiens avec Catherine Portevin, Paris, Seuil, 2006, p. 166.

16 Tzvetan Todorov, *L'Homme dépaysé*, *op. cit.*, p. 23.

17 *Ibid.*

18 Tzvetan Todorov, *Devoirs et délices : une vie de passeur*, *op. cit.*, p. 173.

19 Stefano Lazzarin, « Vers une anthropologie de l'exil : le "second" Todorov », *art. cit.*, p. 95.

20 *Ibid.*

21 Par exemple, les titres des quatre premiers chapitres sont « Sur le trottoir » ; « Dans la rue » ; « Au bureau » ; « Au restaurant ».

22 Jhumpa Lahiri, *Dove mi trovo*, *op. cit.*, p. 137, « Al bar ».

23 Jhumpa Lahiri, *Où je suis*, *op. cit.*, p. 123, « Au bar ».

24 Jhumpa Lahiri, *Dove mi trovo*, *op. cit.*, p. 145-146, « Da mia madre ».

25 Jhumpa Lahiri, *Où je suis*, *op. cit.*, p. 130, « Chez ma mère ».

26 Lahiri consacre des pages très intenses à sa lecture de Kristof dans la postface à la troisième édition italienne de *In altre parole*. Jhumpa Lahiri, « Postfazione », *In altre parole*, Milan, Guanda, 2018 (troisième édition), p. 140-141. L'édition française ne contient pas cette postface.

27 « Avec sa femme, il venait prendre des cours d'italien chez moi. » Jhumpa Lahiri, *Où je suis*, *op. cit.*, p. 20. Quelques pages plus tôt (*ibid.*, p. 14-15), on avait vu que la narratrice travaille à l'université, corrige les copies des étudiants et décide quels livres leur donner à lire.

28 Par exemple Angelo Monaco, *Jhumpa Lahiri. Vulnerabilità e resilienza*, *op. cit.*, p. 147.

29 Jhumpa Lahiri, *Dove mi trovo*, *op. cit.*, p. 157-158, « A due passi ».

30 Jhumpa Lahiri, *Où je suis*, *op. cit.*, p. 141, « À deux pas ».

31 Respectivement dans *L'Analphabète, Récit autobiographique*, Genève, Zoé, 2004 ; *Nord perdu suivi de Douze France*, Arles, Actes Sud, 1999 ; *Paris-Athènes*, Paris, Seuil, 1989 ; *Au lieu du péril*, Paris, Verdier, 2014.

32 Tzvetan Todorov, *L'Homme dépaysé*, *op. cit.*, p. 19. « The jolly corner », *The Novels and Tales of Henry James*, New York, Scribner, 1909. « Le Coin charmant », traduit par Caroline Guény, dans Henry James, *Nouvelles complètes*, tome IV, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011.

33 Jhumpa Lahiri, *Dove mi trovo*, *op. cit.* p. 161, « In treno ». « Ils parlent de manière ininterrompue dans une langue étrangère, je ne la reconnais pas. ça me fait l'effet d'un présage, vu que je serai bientôt à l'étranger, encerclée par une autre langue inconnue. » Jhumpa Lahiri, *Où je suis*, *op. cit.*, p. 144, « Dans le train ».

34 Jhumpa Lahiri, *Dove mi trovo*, *op. cit.*, p. 159, « Da nessuna parte ».

35 Jhumpa Lahiri, *Où je suis*, *op. cit.*, p. 144, « De nulle part ».

36 Jhumpa Lahiri, *In altre parole*, *op. cit.*, « Il muro », p. 102-104.

37 Jhumpa Lahiri, *En d'autres mots*, *op. cit.*, « Le mur », p. 107-108.

38 Jhumpa Lahiri, *In altre parole*, op. cit., p. 107.

39 Jhumpa Lahiri, *En d'autres mots*, *op. cit.*, p. 111-112.

40 « Postfazione », *In altre parole* (troisième édition), *op. cit.*, p. 138.

RÉSUMÉ

Français

Dans *Dove mi trovo* (Guanda, 2018), premier roman en italien de l'écrivaine américaine Jhumpa Lahiri, déjà autrice d'une autobiographie translingue au titre parlant (*In altre parole*, Guanda 2014 / *En d'autres mots*, traduction française publiée par Actes Sud en 2015), une femme dont ne sont donnés ni le prénom ni la nationalité, évolue dans une ville non précisée d'Italie. Seule, sans enfants, âgée d'une quarantaine d'années, elle vit dans un appartement qui ne lui appartient pas. Au cours du roman, pour son travail de chercheuse, elle est amenée à participer à une conférence où elle croise un homme âgé, étranger, important philosophe. Peu de temps plus tard, elle apprendra son décès en lisant le journal. Mon hypothèse – aussi indémontrable que fascinante – est que le philosophe que la narratrice rencontre est inspiré de la figure de Tzvetan Todorov, disparu en février 2017, plus ou moins dans la période où Lahiri écrivait son roman ; plus précisément, il serait celui que la critique a appelé le « second Todorov », l'auteur, notamment, de l'autobiographie intellectuelle *L'Homme dépaysé* (Seuil, 1996). Dans cet essai, Todorov envisage autobiographiquement le dépaysement comme une expérience – éminemment individuelle – de décentrement, d'étonnement et de désorientation, qui lui a apporté de nombreuses découvertes et enseigné l'art de la curiosité et un certain relativisme culturel. Je formule donc l'hypothèse que Lahiri a lu le « second Todorov » et a fait sienne cette conception, allant jusqu'à (peut-être) insérer dans le roman un petit hommage au philosophe. Dans cette contribution, après avoir présenté brièvement la conception todorovienne de dépaysement, je propose une lecture du roman *Dove mi trovo* à la lumière de celle-ci.

AUTEUR

Sara De Balsi
Université Paris Nanterre
IDREF : https://www.idref.fr/192340743
ISNI : http://www.isni.org/0000000459705283
BNF : https://data.bnf.fr/fr/17068614

Cy Twombly et le dépaysement de l'écriture

Frédéric Montégu

DOI : 10.35562/textures.275

Droits d'auteur
CC BY 4.0

PLAN

Contexte artistique américain
Peinture et écriture
Cy Twombly et l'écriture
Matérialité graphique
Puissance du Nom
Analyse d'une peinture de Cy Twombly
Conclusion

TEXTE

1 Cy Twombly est un peintre américain, né à Lexington (Virginie, USA) en 1928 et mort en 2011 à Rome. Son travail pictural se situe directement dans la lignée de l'expressionnisme abstrait américain. Il est issu de cette deuxième génération, avec Joan Mitchell, Sam Francis, ainsi que d'autres artistes qui ont su à la fois prolonger et renouveler le questionnement plastique de leurs aînés.

2 Au début des années cinquante, Cy Twombly va fréquenter ponctuellement le *Black Mountain College*[1], et va y rencontrer notamment John Cage, Franz Kline, Robert Motherwell, mais aussi le poète Charles Olson, et le chorégraphe Merce Cunningham. Son œuvre est connue pour faire le lien entre la culture américaine de l'après-guerre, dominée sur le plan artistique par l'expressionnisme abstrait, et la culture méditerranéenne, que l'artiste découvre encore jeune et qu'il fait sienne, tout en restant très proche de son pays natal.

3 Son œuvre est imprégnée de lectures qui évoquent l'antiquité, la mythologie, mais aussi les périodes modernes et contemporaines, à travers Hérodote, Homère, Horace, Goethe, Keats, Mallarmé, Ovide,

Rilke, Sappho, ou Virgile. Tous sont cités d'une manière ou d'une autre dans son œuvre.

4 Cy Twombly est tellement fasciné par le monde méditerranéen qu'il va finir par s'installer en Italie à la fin des années cinquante, après avoir effectué de nombreux voyages en Europe.

5 Dans son œuvre, nous constatons une sorte de décloisonnement, de délimitation entre la peinture d'une part, et le champ spécifique de l'écriture d'autre part. Comment dès lors la peinture de cet artiste procède-t-elle afin de « déterritorialiser » ces deux expressions artistiques que sont la peinture et l'écriture ? Et comment le contexte culturel américain des années 50 favorise-t-il ce décloisonnement ?

Contexte artistique américain

6 Quoi qu'en dise Cy Twombly lui-même, son œuvre est bel et bien issue du mouvement expressionniste abstrait américain des années 50. Ce mouvement était en fait divisé en deux courants principaux : *Action painting* et *Color field painting*.

7 La peinture gestuelle (qu'Harold Rosenberg a appelé *Action painting*) se caractérise par la volonté d'un corps à corps avec la peinture (que nous retrouvons dans l'effectuation de Cy Twombly – notamment dans sa rapidité d'exécution), d'un acte non réflexif, d'un engagement total. Les peintres de ce courant jugeaient que le but principal de celui-ci était la fabrication d'un tableau. Le geste *painterly* (pictural) leur semblait plus authentique, plus immédiat, jouant sur des surfaces à l'échelle de plus en plus importante, unifiant, déhiérarchisant la surface. Dès 1947, Jackson Pollock réalisa ses premiers dripping(s), les légitimant par le fait qu'il préférait travailler au sol pour se sentir plus proche, faire davantage partie du tableau, puisque, dit-il, « je peux marcher autour, travailler des quatre côtés à la fois et être littéralement dans le tableau [2] ».

8 L'*Action painting* est le courant dominant de l'expressionnisme abstrait, allant de la fin des années 40, jusqu'au début des années 60. L'autre courant est appelé *Color field*. Il réunit Mark Rothko, Clyfford Still et Barnett Newman entre autres ; ce courant, pourtant proche de l'*Action painting*, substitue au primat du geste et de la pulsion, un arrière-plan philosophique, spirituel, affirmé, et se caractérise

formellement par la volonté de traiter la surface comme un champ unifié, par l'intermédiaire de la couleur.

9 La culture américaine des années 50 apporte donc différents enjeux à Cy Twombly que nous pouvons énumérer ici :

- une libération du geste de l'artiste sur la toile : à la limite d'une performance – le corps en action est libéré de la contrainte du chevalet. À ce propos, Cy Twombly demandait à ses assistants d'agrafer directement les toiles au mur, ou les papiers au sol. Il peignait donc directement contre le mur sans châssis. La ou les toiles étaient ensuite montées sur châssis (voire redécoupées au préalable). Néanmoins, contrairement à Jackson Pollock, il peignait souvent à la verticale, d'où les coulures – fréquentes et volontaires.
- L'expression de l'intériorité de l'artiste (émotions, sentiments) : c'est d'ailleurs le propre de l'expressionnisme en général (qu'il soit figuratif ou abstrait) que de laisser libre cours à l'intériorité de l'artiste, à l'aspect irrationnel, non contrôlé (souvent les historiens de l'art font le lien, à ce propos, entre l'écriture automatique des surréalistes et la peinture gestuelle des expressionnistes abstraits – d'autant qu'il y a effectivement un lien historique entre les deux mouvements).
- Une lisibilité du geste, des couleurs, de la texture : dans la modernité, la diégèse n'est plus le principal sujet (d'autant que l'œuvre est souvent abstraite et donc non diégétique) mais c'est la matérialité de la peinture, le signifiant de l'œuvre qui devient le vrai sujet de la peinture : mise en évidence du geste, de la couleur, de la texture ; mise en évidence donc, de leur autonomie, face à tout système figuratif/narratif. Ce qui n'empêche pas quelquefois Cy Twombly de faire un lien suggestif avec l'image (simplifiée, schématisée, déformée).
- La planéité de la toile assumée – sans creusement – c'est-à-dire que dans la peinture de Twombly, nous n'avons pas de creusement perspectif par l'intermédiaire d'une perspective linéaire ou atmosphérique. Ce qui n'empêche pas ce peintre de donner une sensation d'espace par l'intermédiaire de couleurs dé-saturées, de blanc, voire de non peints, cet espace étant confronté à des gestes vifs et colorés.
- L'abstraction ; bien que l'œuvre de Cy Twombly ne soit pas toujours totalement abstraite – et que son travail d'écriture ré-intègre une certaine notion de « réel », sa peinture est néanmoins issue du mouvement expressionniste abstrait américain. Souvent les peintres de cette période rejetaient la notion même d'abstraction – car pour eux,

cela faisait surtout référence à l'abstraction géométrique, qu'ils combattaient fermement. Cela étant dit, nous ne voyons pas d'images mimétiques/réalistes – dans son travail. Quelquefois peuvent apparaître des dessins de figures ou des collages de photographies.

- Des enjeux d'ordre philosophique et spirituel : les peintres de cette époque (années 50) rejetaient clairement tout formalisme et réclamaient du sens à leur travail : l'expression de la souffrance, du drame humain, voire l'expression de la spiritualité (chez Newman, ou Rothko, par exemple).

10 Outre ces différents thèmes, nous pouvons retrouver chez Cy Twombly des références à l'histoire, à la mythologie, au théâtre, à la poésie et à la littérature. De plus, ces différentes références donnent un sens fort à l'œuvre. Le travail de ce peintre est donc aux antipodes d'un travail minimaliste, d'autant que le fait d'intégrer des titres, des phrases ou des bribes d'écriture peut être quelquefois ludique – mais en aucun cas purement formaliste.

Peinture et écriture

11 Dans l'œuvre de ce peintre, le champ spécifique de l'écriture n'est pas totalement indépendant du champ des arts plastiques, et notamment de la peinture. Dès lors, il y aurait comme une sorte de dé-limitation, de décloisonnement, de « déterritorialisation [3] » entre peinture et écriture.

12 Selon Gilles Deleuze, le « territoire [4] » est un concept qui recoupe différentes situations, fonctions, organisations : pays, ville, cosmos, profession, société, liturgie… Le territoire concerne avant tout un « agencement territorial [5] » avec ses « composantes directionnelles [6] ». Il se situe dans une zone « déterminée » : cela serait donc ici le champ déterminé de l'écriture (roman, poésie, théâtre, histoire) ou le champ déterminé de la peinture.

13 Contrairement au territoire, la « déterritorialisation » est « le mouvement par lequel "on" quitte le territoire [7] ». De fait, la « déterritorialisation » pourrait s'apparenter au « dépaysement » de l'écriture, le fait que l'écriture sorte de son champ habituel, de son territoire. Elle est dépaysée, et se retrouve sur des terres qui ne sont pas les siennes. Le territoire de la peinture serait ici le tableau, en

tant que toile tendue sur châssis – le tableau se réduirait dès lors aux conditions constituantes de la peinture : la surface toile, le châssis, et la matière à y appliquer. Selon Étienne Souriau, « originellement, un tableau est une plaque de bois [8] » ; cela s'est ensuite élargi à d'autres supports, dont la toile sur châssis. « Esthétiquement, le propre du tableau est de constituer une œuvre de peinture indépendante et autonome, se suffisant à soi ; […] Le tableau est considéré en lui-même, il forme un tout [9] ».

14 Concernant l'œuvre de Twombly, l'intégration de l'écriture fait éclater le territoire spécifique du champ pictural. Or, depuis la Renaissance italienne, les peintres et les théoriciens font en sorte, justement, de mettre en évidence l'*ut pictura poesis* (la poésie [est] comme la peinture) : la peinture, par l'intermédiaire d'une représentation mimétique, se doit de raconter une « historia [10] » (selon Leon Battista Alberti) aussi bien, sinon mieux que la poésie. La peinture, à la Renaissance italienne doit évoquer une diégèse, que ce soit une scène biblique, historique ou mythologique, par l'intermédiaire de son propre médium (la peinture) et non par l'écriture, afin d'accéder au rang des arts libéraux.

15 Mais les choses, à y regarder de plus près, sont un peu plus complexes. Car l'écriture se trouve quelquefois détournée dans le champ pictural : à la Renaissance, il n'est pas rare que la signature apparaisse sur la représentation d'un mur, ou d'un socle, ou dans une lettre. Des bribes d'écriture peuvent apparaître dans des représentations en trompe-l'œil et seront intégrées dans la peinture, aux fins d'un projet plus global de représentation analogique – au regard de la réalité.

16 À partir du XX^{e} siècle, l'écriture est régulièrement détournée, « dé-paysée », déterritorialisée de son cadre initial, vers le champ des arts plastiques, que cela soit par l'intermédiaire du dessin, de la photographie, de l'installation, voire de certaines performances. Cette dé-limitation, correspond aussi à un décloisonnement des pratiques à partir des mouvements cubistes et dadaïstes, et qui va s'accentuer d'une manière exponentielle pendant les années 60. Michael Archer nous dit à ce propos :

> La peinture, le métal et la pierre ne bénéficient plus désormais, de leur statut privilégié d'uniques matériaux entrant dans la composition d'une œuvre : l'air, la lumière, le son, les mots, les personnes, la nourriture, les détritus, les installations multimédias et bien d'autres choses encore en font maintenant partie [11].

17 Tout au long du xx^e^ siècle, l'écriture fait l'objet d'un détournement du côté de la peinture ; en effet certains peintres n'hésitent pas à l'utiliser dans la surface picturale, en tant qu'élément plastique tout autant que linguistique : comme par exemple Pablo Picasso, dans la période du cubisme synthétique ; et c'est justement le propre du cubisme synthétique que d'essayer de ré-intégrer des éléments de la réalité ; l'œuvre la plus emblématique de cette période étant *Nature morte à la chaise cannée* [12].

18 Nous voyons apparaître, ensuite, l'incursion de l'écriture dans les œuvres dadaïstes et surréalistes : par exemple avec la création de Francis Picabia, *L'œil cacodylate* [13] ou *ABCD* [14] de Raoul Hausmann, ainsi que le fameux exemple de René Magritte, *La trahison des images* [15].

19 Nous retrouvons cette interaction entre peinture et écriture, plus récemment, dans la seconde moitié du xx^e^ siècle, que ce soit dans le mouvement américain du Pop Art des années 60 (voir Roy Lichtenstein), ou dans le Nouveau Réalisme, en France (voir l'artiste Ben), mais aussi dans l'art conceptuel qui débute d'abord aux Etats-Unis dans les années 60 (voir Joseph Kosuth), pour très vite s'étendre dans le monde entier.

20 Bien qu'il y ait un retour très fort de la peinture à partir des années 80, nous retrouvons aussi l'interaction entre écriture et peinture dans des œuvres aussi diverses que celles de Jean-Michel Basquiat, Sigmar Polke, ou Combas.

21 De fait, l'écriture fluctue selon une sorte de « pôle variant » entre territoire et dépaysement, entre signe linguistique et signe plastique, entre apparition et disparition.

Cy Twombly et l'écriture

22 Nous voyons apparaître dans son œuvre picturale, des éléments récurrents au regard de l'écriture : dessins, griffonnages, traits, mots lisibles ou non. Sans qu'il s'agisse pour autant d'un travail calligraphique, son œuvre picturale est comme imprégnée d'écriture, de verbes, de mots anglais, français, italiens, latins, ou non déterminés ; noms communs ou noms propres. Cy Twombly dit à sa manière que l'essence de l'écriture n'est ni une forme ni un usage, mais seulement un geste, le geste qui la produit en la laissant traîner : « un brouillis, presque une salissure, une négligence [16] ». Roland Barthes déclare à propos de cette œuvre :

> À travers l'œuvre de TW, les germes d'écriture vont de la plus grande rareté jusqu'à la multiplication folle : c'est comme un prurit graphique. Dans sa tendance, l'écriture devient alors culture. Quand l'écriture presse, éclate, se pousse vers les marges, elle rejoint l'idée du Livre [17].

23 Dans sa peinture, lorsque l'écriture est visible, elle peut faire référence à la culture antique, à la mythologie, à une ville, un livre, voire un personnage spécifique. Mais la surface peut tout aussi bien redevenir écoulement informe, fluctuation liquide, tache, gribouillis, couleur et coulure plastique, annihilant tout enjeu linguistique et devenant de fait, un pur signifiant. Comme si ce peintre se situait à la fois dans une apparition/disparition de l'écriture, comme si la peinture redevenait tout d'un coup un pur champ/pan plastique, « all over », comme si la matérialité de la peinture (le signifiant plastique) finissait par engloutir tout signe linguistique ou iconique – une sorte de « muraille de peinture [18] » qui viendrait recouvrir à la fois l'image et l'écriture, et qui donnerait simplement à voir sa propre matérialité, en tant que médium/peinture.

Matérialité graphique

24 Qu'il soit lisible ou non, le graphisme dans l'œuvre de ce peintre est un travail de trace, de geste, voire de « coulures [19] ». D'ailleurs le mot « travail » ne convient pas vraiment. Cela serait plutôt l'idée d'un geste appuyé, attentif, ou au contraire, une sorte de lâcher-prise ; en

même temps souvent ce geste est libre et rapide, aux antipodes d'un geste lent, calculé, pragmatique, à la manière par exemple d'un Gerhard Richter [20].

25 Concernant l'aspect graphique de sa peinture, Roland Barthes parle tout d'abord de matériau. Le matériau/peinture serait une sorte de « *materia prima*, comme chez les alchimistes [21] ». L'art de Cy Twombly, avant de désigner tel mot, tel sens, consiste à faire voir les choses, la matérialité même de la peinture : œuvre auto-réflexive désignant la peinture en tant que matière, en tant que geste, et donc, en tant que signifiant. À ce propos, Roland Barthes retient différentes sortes de gestes ou de « traces » possibles à travers les peintures de l'artiste :

- « La griffure [22] » qui est omniprésente dans certains tableaux comme *Free Wheeler* [23], ou même *Criticism* [24]. Barthes déclare à ce propos :

> Twombly griffe la toile d'un gribouillis de lignes ; [...] le geste est celui d'un va-et-vient de la main, parfois intense, comme si l'artiste « tripotait » le tracé, à la façon de quelqu'un qui s'ennuierait au cours d'une réunion syndicale et noircirait de traits apparemment insignifiants un coin du papier qu'il a devant lui [25].

- « La tache [26] », que nous retrouvons par exemple dans l'œuvre *Commodus II* [27], et qui n'a pas la même valeur plastique / graphique, aux yeux du théoricien : « Il ne s'agit pas de tachisme ; TW dirige la tache, il la traîne, comme s'il intervenait avec des doigts ; le corps est donc là, contigu, proche de la toile, non par projection mais par attouchement [28] ».
- « La salissure [29] » :

> TW semble recouvrir d'autres traits, comme s'il voulait les effacer, sans le vouloir vraiment, puisque ces traits restent un peu visibles sous la couche qui les enveloppe ; c'est une dialectique subtile ; l'artiste feint d'avoir « raté » quelque morceau de sa toile et de vouloir l'effacer – mais ce gommage, il le rate à son tour ; et ces deux ratages superposés produisent une sorte de « palimpseste [30] ».

Puissance du Nom

26 Outre la matérialité graphique, « il y a d'autres événements dans l'œuvre de Cy Twombly : des événements écrits, des Noms. […] toutes les références dont ce nom est le dépôt [31] ».

27 Notre conditionnement culturel fait qu'à partir d'un nom commun ou d'un nom propre (notamment avec le titre de l'œuvre), nous allons chercher – en tant que spectateur de cette œuvre, des éléments, des indices, des traces, ou des symboles dans la peinture de Twombly, en référence au titre lui-même. Là est justement l'ambiguïté de sa création. Il nous donne un élément de sens fort (par exemple *Virgil* [32]), et, de fait, nous allons chercher vainement des références à Virgile dans cette œuvre, alors même que la peinture renvoie à sa propre matérialité.

28 À ce propos, Roland Barthes nous dit : « C'est pourquoi, dans les titres de Twombly, il ne faut chercher aucune induction d'analogie. Si la toile s'appelle *The Italians*, ne cherchez nulle part les Italiens, sauf précisément dans leur nom. Twombly sait que le Nom a une puissance absolue (et suffisante) d'évocation [33] ».

29 Vu que la plupart des toiles ont un titre, elles donnent un sens spécifique. Du fait même qu'elles aient un titre, « elles tendent aux hommes, qui en sont assoiffés, l'appât d'une signification [34] ». On cherche donc l'analogie mais il n'y en a pas. Rien ne représente les Italiens, ou Virgil, ni aucune figure analogique de ces référents. Bien entendu, le spectateur a le pressentiment d'une autre logique, d'une autre finalité.

30 Cy Twombly joue aussi sur notre propre conditionnement culturel – car nous avons tendance à chercher du sens – par l'intermédiaire d'un cartel par exemple. Nous avons souvent du mal à nous contenter d'un pur signifiant (mais existe-t-il vraiment ?). Les œuvres minimales seraient-elles par exemple de « purs signifiants » ?

31 Contrairement aux œuvres minimales, les peintures de Twombly ont un titre spécifique qui peut faire référence à la mythologie, l'histoire, la poésie, ou la peinture. Et il semblerait que l'on puisse déterminer un champ sémantique qui recoupe les différentes références. À ce propos, Roland Barthes nous dit très justement et de manière subtile :

> Il me semble que cet effet, constant dans toutes les œuvres de Twombly, même celles qui ont précédé son installation en Italie […], est celui, très général, que délivrerait, dans toutes ses dimensions possibles, le mot « Méditerranée ». La Méditerranée est un énorme complexe de souvenirs et de sensations : des langues, la grecque et la latine, présentes dans les titres de Twombly, une culture, historique, mythologique, poétique, toute cette vie des formes, des couleurs et des lumières qui se passe à la frontière de lieux terrestres et de la plaine marine. L'art inimitable de Twombly est d'avoir imposé l'effet Méditerranée à partir d'un matériau (griffures, salissures, traînées, peu de couleur, aucune forme académique) qui n'a aucun rapport analogique avec le grand rayonnement méditerranéen [35].

Analyse d'une peinture de Cy Twombly

32 *Wilder Shores of Love* [36], 1985, est une peinture de Cy Twombly qui a été réalisée sur un panneau de bois de 140 x 120 cm. Les matériaux utilisés sont plutôt mixtes : peinture industrielle, peinture à l'huile, ainsi que crayon de couleur et mine de plomb. Il se pourrait que l'artiste ait effectué le fond avec de la peinture industrielle – et qu'il ait ensuite ajouté des éléments graphiques (la phrase) ainsi que d'autres éléments sur la moitié basse du tableau, avec un bâton de pastel à l'huile. Il est intervenu sur la peinture volontairement lorsqu'elle n'était pas encore sèche ; cela entraîne une interaction forte entre peinture et écriture.

33 Nous constatons dans ce travail pictural l'omniprésence du geste, la visibilité/la lisibilité de ce geste – qui de fait – apparente l'œuvre à une création expressionniste. De grands gestes dans le fond blanc cassé – avec de nombreuses traces : salissures et traces de doigts (en haut du tableau). Dans la forme brune – vert foncé du bas, nous voyons aussi apparaître une accumulation de gestes, traces, et peut-être encore quelques traces de doigts. Le graphisme de la phrase principale du tableau, mis en évidence par le fond clair, a été effectué d'une manière rapide et gestuelle. En haut de la toile, nous pouvons apercevoir d'autres éléments d'écriture : « *21 aug (?) 1984. June 21. 1985* », indiquant peut-être les dates d'exécution.

34 Les couleurs du bas sont à la fois brunes, vert foncé, et brique. Sur le haut du tableau ont été étalées des couleurs désaturées (donc mélangées avec du blanc). L'ensemble des couleurs semble avoir été effectué dans des tons plutôt froids – ce qui accentue un peu plus le contraste avec l'écriture (rouge brique). Un contraste paraît aussi évident entre le bas foncé – et le haut clair du panneau de bois. Il n'y a pas eu de la part de l'artiste une volonté de construire un espace perspectif – linéaire – mais nous constatons quand même un effet de profondeur du fait de ce contraste clair-foncé. L'aspect sombre et gestuel du bas suggérant un premier plan (peut-être un « tas », une colline, ou un paysage) alors que l'aspect clair pourrait évoquer l'espace/l'air, et donc, l'atmosphère.

35 En dernier lieu, le geste – dans son ensemble – peut évoquer non seulement le mouvement de l'artiste, de sa main, mais peut aussi suggérer le mouvement de l'air, des végétaux, c'est-à-dire le passage du vent.

36 De fait, il y aurait dans cette œuvre une sorte de « pôle variant » entre peinture et écriture, mais aussi entre abstraction et paysage. Concernant cette dernière, le « pôle variant » indique une relation, une fluctuation, une mobilité effective entre abstraction et image. Une peinture, dès lors, peut « varier » entre deux pôles dits antagonistes. Par exemple, dans les œuvres de la maturité de Mark Rothko (1903-1970), la dilution de l'image fluctue tandis que la matière picturale se fait de plus en plus présente, « croissante » : l'image disparaît alors que la matière/couleur se fait sujet de l'œuvre. Mais, au moment où l'abstraction est effective, une « efficacité imageante » se crée, une pluralité d'images possibles fluctuent, se meuvent, à partir d'un même signifiant. La peinture laisse à la fois apparaître et disparaître l'image selon le regard, l'imagination fluctuante du spectateur.

37 Concernant la peinture de Cy Twombly, *Wilder Shores of Love*, sans qu'il s'agisse bien entendu d'un paysage figuratif – nous voyons bien que certains éléments picturaux et graphiques – en interaction avec le titre (*Wilder Shores*), fonctionnent comme une sorte de paysage archétypal. D'autant que le graphique en question évoque à la fois la passion amoureuse et le paysage. De plus, les deux tiers de la peinture sont peints dans des couleurs blanches ou approchant – et

peuvent donc très bien faire penser au ciel, à l'air, à l'espace. Et toujours dans cette idée de paysage et de « pôle variant » entre paysage et abstraction, les couleurs foncées dans le bas du tableau pourraient aussi apparaître comme une partie de terre ou de végétation.

38 Le catalogue *Cy Twombly* du Centre Georges Pompidou, nous dit à propos de cette œuvre :

> Le titre est emprunté au roman éponyme de Leslay Blanch, romancière britannique et première épouse de Romain Gary. Le livre fut publié en 1954 et connut un grand retentissement : l'auteur y célèbre quatre femmes européennes qui, au XIXe siècle, quittèrent l'Occident pour explorer une vie autre, en Orient ou en Afrique du Nord. Cy Twombly visita le Yémen en juin 1983, avec son fils Alessandro ; il est probable que les impressions de ce voyage aient refait surface dans cette œuvre au titre évocateur [37].

39 Nous retrouvons ici différents champs sémantiques : à la fois la littérature du XXe siècle et le bassin méditerranéen, « Orient » et « Afrique du Nord », ainsi que l'idée même de paysage, à travers le voyage du peintre. Or, tous ces enjeux sont aussi présents à travers la peinture de Twombly, et ce d'une manière sous-jacente ou explicite.

Conclusion

40 Dans le champ sémantique ouvert de l'univers pictural de Cy Twombly, nous percevons différents écheveaux de motifs se superposer et interférer aussi bien formellement qu'en terme de contenus ; les éléments du passé et du présent, l'histoire et le mythe se tissent en toutes sortes de combinaisons variées.

41 Bien que l'écriture soit déterritorialisée, « dépaysée » de son contexte initial (la littérature), elle n'en est pas moins intégrée dans la texture, la matière, les traces, les signes qui, de fait, peuvent être à la fois linguistiques et plastiques. Quelquefois la trace se transforme en signe graphique inintelligible, indéchiffrable. Sorte de pôle variant entre une lisibilité du langage et une lisibilité de la matière picturale qui deviendrait dès lors toute première par rapport au champ linguistique.

42 Le dépaysement de l'écriture dans l'œuvre de Twombly n'est pas sans lien avec le dépaysement qu'effectue régulièrement l'artiste à travers d'incessants voyages ; pour n'en citer que quelques-uns : Rome, Paris, Lexington, New York, Chypre, Grèce, Égypte, Yémen, Îles Caraïbes, Maroc, Espagne, Mexique, Istanbul, Japon, Russie, Afghanistan, Asie centrale… Comme si le décloisonnement de sa pratique picturale faisait écho à son dépaysement lors de différents voyages.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

Alberti Leon Battista, *De pictura* [1435], Paris, Macula/Dédale, « La littérature artistique », 1993.

Archer Michael, *L'Art depuis 1960*, Paris, Thames & Hudson, « L'Univers de l'art », 1998.

Balzac Honoré de, *Le Chef-d'œuvre inconnu* [1831], Paris, GF-Flammarion, 1981.

Barthes Roland, *Cy Twombly* [1979], Paris, Seuil, 2016.

Cassegrain Guillaume, *La Coulure. Histoire(s) de la peinture en mouvement* XI^e^-XXI^e^ *siècles*, Paris, Hazan, 2015.

Deleuze Gilles et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

Didi-Huberman Georges, *La Peinture incarnée*, Paris, Minuit, « collection critique », 1985.

Dictionnaire

Souriau Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 1990.

Catalogue monographique

Cy Twombly, Paris, éditions du Centre Pompidou, 2016.

Article de revue

Pollock Jackson, « My Painting », *Possibilities* I, n° 1, hiver 1947-1948.

NOTES

1 Le *Black Mountain college* fut une université libre et expérimentale, fondée en 1933 aux États-Unis, en Caroline du Nord, et qui perdura jusqu'en 1957. De nombreux artistes d'avant-garde de cette époque en sont issus. Dès sa première année, en 1933, le *Black Mountain college* est marqué par l'arrivée de Josef et Anni Albers, qui ont fui l'Allemagne nazie après la fermeture du *Bauhaus* ; cette école devient dès lors un lieu privilégié de transmission de l'enseignement du *Bauhaus*.

2 Jackson Pollock, « My Painting », Possibilities I, numéro 1, hiver 1947-1948, p. 79.

3 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 634.

4 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 634.

5 *Ibid.*, p. 383.

6 *Ibid.*, p. 384.

7 *Ibid.*, p. 634.

8 Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 1990, p. 1335.

9 Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, *op. cit.*, p. 1335.

10 Leon Battista Alberti, *De Pictura* [1435], Paris, Macula / Dédale, « La littérature artistique », 1993, p. 114.

11 Michael Archer, *L'Art depuis 1960*, Paris, Thames & Hudson, « L'Univers de l'art », 1998, p. 7.

12 Pablo Picasso, *Nature morte à la chaise cannée*, 1912. Huile sur toile cirée, sur toile encadrée de ficelle. 29 x 37 cm. Paris, Musée Picasso.

13 Francis Picabia, *L'œil cacodylate*, 1921. Collage et huile sur toile, 148,6 x 117,4 cm. Paris, MNAM, Centre Pompidou.

14 Raoul Hausmann, *ABCD*, 1923-1924. Encre de chine et collage sur papier, 40,4 x 28,2 cm. Paris, MNAM, Centre Pompidou.

15 René Magritte, *La trahison des images*, 1928-1929. Huile sur toile, 59 x 65 cm. Musée d'art du comté de Los Angeles.

16 Roland Barthes, *Cy Twombly* [1979], Paris, Seuil, 2016, p. 39.

17 Roland Barthes, *Cy Twombly*, *op. cit.*, p. 44.

18 Expression employée par Honoré de Balzac dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, et commentée par Georges Didi-Huberman dans son livre *La Peinture incarnée*, Paris, Minuit, « collection critique », 1985, p. 52.

19 Guillaume Cassegrain, *La Coulure. Histoire(s) de la peinture en mouvement* XI^e^-XXI^e^ *siècles*, Paris, Hazan, 2015, p. 10

20 Gerhard Richter est un peintre allemand, né en 1932 à Dresde. Il s'agit d'un des plus importants peintres de la seconde moitié du XX^e^ siècle, qui a su totalement renouveler la peinture, en faisant éclater la notion même de style, puisque lui-même aborde aussi bien la monochromie, l'abstraction géométrique, ou lyrique, mais peut tout aussi bien créer des œuvres figuratives.

21 Roland Barthes, *Cy Twombly*, *op. cit.*, p. 10.

22 *Ibid.*, p. 12.

23 Cy Twombly, *Free Weelher*, 1955. Peinture industrielle, crayon à la cire, crayon de couleur, mine de plomb, pastel sur toile, 174 x 190 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Allemagne.

24 Cy Twombly, *Criticism*, 1955. Peinture industrielle, mine de plomb, crayon de couleur et pastel sur toile, 127 x 147 cm. Collection particulière.

25 Roland Barthes, *Cy Twombly*, *op. cit.*, p. 12.

26 *Ibid.*, p. 12.

27 Cy Twombly, *Nine discourses on Commodus*, 1963. Partie II. Huile, mine de plomb sur toile, 204 x 133,5 cm. Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao.

28 Roland Barthes, *Cy Twombly*, *op. cit.*, p. 12.

29 *Ibid.*, p. 13.

30 *Ibid.*, p. 13.

31 Roland Barthes, *Cy Twombly*, *op. cit.*, p. 14.

32 Cy Twombly, *Virgil*, 1973. Huile, pastel à l'huile et crayon sur papier, 69,8 x 99,6 cm. Collection particulière.

33 Roland Barthes, *Cy Twombly*, *op. cit.*, p. 14.

34 *Ibid.*, p. 20.

35 *Ibid.*, p. 24.

36 Cy Twombly, *Wilder Shores of Love*, 1985. Peinture industrielle, huile (bâton d'huile), crayon de couleur, mine de plomb, sur panneau de bois. 140 x 120 cm. Collection particulière.

37 Catalogue monographique *Cy Twombly*, Paris, éditions du Centre Pompidou, 2016, p. 160.

RÉSUMÉ

Français

Dans le travail pictural de Cy Twombly, nous voyons apparaître des éléments récurrents au regard de l'écriture : dessins, griffonnages, traits, mots lisibles ou non. Sans qu'il s'agisse pour autant d'un travail calligraphique, son œuvre picturale est comme imprégnée d'écriture, de verbes, de mots anglais, français, italiens, latins, ou non déterminés. Cy Twombly dit à sa manière que l'essence de l'écriture n'est ni une forme ni un usage, mais seulement un geste, le geste qui la produit en la laissant traîner : « un brouillis, presque une salissure, une négligence » selon Roland Barthes. Dans sa peinture, lorsque l'écriture est visible, elle peut faire référence à la culture antique, à la mythologie, à une ville, un livre, voire à un personnage spécifique. Mais, la surface peut tout aussi bien redevenir écoulement des formes, fluctuations liquides, tâches, gribouillis informes, couleurs et coulures plastiques annihilant tout enjeu linguistique. Comme si ce peintre se situait à la fois dans une apparition / disparition de l'écriture, comme si la peinture redevenait tout d'un coup un pur champ / pan plastique, « all over », comme si la matérialité de la peinture (le signifiant plastique) finissait par engloutir tout signe linguistique.

AUTEUR

Frédéric Montégu
Université Lyon 2
IDREF : https://www.idref.fr/139621121
ISNI : http://www.isni.org/0000000139318452
BNF : https://data.bnf.fr/fr/16778171

Dépaysements diégétiques, génériques et opératiques dans *The Exterminating Angel* (2016) de Thomas Adès

Jean-Philippe Heberlé

DOI : 10.35562/textures.277

Droits d'auteur
CC BY 4.0

PLAN

La genèse de l'opéra
Le dépaysement comme élément diégétique
Le dépaysement générique et opératique
Conclusion

TEXTE

1 *The Exterminating Angel*, dont la première eut lieu à Salzbourg le 28 juillet 2016, est le troisième opéra du compositeur britannique Thomas Adès. S'intéresser au dépaysement dans cet opéra, c'est-à-dire au déracinement, à l'exil, à l'exode, au changement de décor, au changement d'habitudes, au déroutement et à la désorientation[1], revient à analyser comment ce dépaysement s'opère aussi bien sur le plan diégétique que sur le plan générique et opératique. D'un point de vue diégétique, les personnages, invités à prendre part à une réception, sont confrontés à un environnement inhabituel puisqu'ils se retrouvent enfermés dans une pièce dont ils ne peuvent sortir. Ce huis clos révèle leur véritable personnalité, les conduit à donner libre cours à leurs instincts primaires et érode le vernis civilisationnel et social qui les caractérisait jusqu'alors. Ils se trouvent ainsi dépaysés par rapport à l'image d'eux-mêmes qu'ils projettent habituellement et révèlent un autre visage. Le dépaysement s'accomplit aussi d'un point de vue générique. L'opéra est l'adaptation du film surréaliste du même nom du réalisateur mexicain d'origine espagnol Luis Buñuel. La transposition opératique dépayse le film car les deux genres s'inscrivent dans des cultures différentes : on passe d'un objet

culturel hispanique à un objet culturel anglo-saxon. En outre, on change également de medium artistique, et l'un et l'autre n'obéissent pas aux mêmes règles formelles. D'un point de vue opératique, il s'agit aussi d'un opéra qui par son éclectisme musical (dé)multiplie les paysages sonores (on entend des harmonies modernistes aussi bien que de la musique s'apparentant à celle de la valse ou encore à la musique baroque). Fait assez inhabituel dans un opéra, tous les personnages sont présents sur la scène en même temps, ce qui est justifié par leur enfermement collectif en un même lieu ; ils sont ainsi les spectateurs d'eux-mêmes et des autres. Avec des tessitures ou typologies vocales parfois inhabituelles, la variété du paysage musical qui est associée aux différents personnages contribue également à leur différenciation. Le spectateur est donc ainsi invité à découvrir un nouveau paysage musical et théâtral qui se situe parfois en dehors des normes et des conventions, tout en les respectant, comme pour bien marquer que, si l'opéra se démarque parfois du genre, il en retient néanmoins les caractéristiques et l'essentiel de ses aspects formels. Mais avant d'aborder les dépaysements diégétiques, génériques et opératiques, commençons par étudier la genèse de l'œuvre.

La genèse de l'opéra

2 Après *Powder Her Face* (1995) et *The Tempest* (2004), Adès compose *The Exterminating Angel*, dont le projet initial remonte à plus d'une quinzaine d'années, bien avant celui de *The Tempest*. Cette troisième réalisation opératique fait également écho thématiquement aux deux premières, renforçant ainsi la cohérence de la production lyrique d'Adès. En effet, comme dans *Powder her Face*, *The Exterminating Angel* traite de la décadence d'une classe sociale (non pas de l'aristocratie comme dans *Powder her Face*, mais de la bourgeoisie) et comme pour *The Tempest*, ce troisième opéra est une histoire d'échouement (non pas sur une île contrôlée par un magicien mais dans une pièce dont les occupants ne peuvent s'échapper car ils sont sous l'emprise d'une force mystérieuse, démoniaque et incontrôlable : celle de l'ange exterminateur). On retrouve donc une nouvelle fois le thème du dépaysement, si cher à Adès, au sens où les différents protagonistes se retrouvent dans une situation et un

contexte qui leur sont inhabituels, où ils échappent à la norme et à leurs repères familiers.

3 Cette fois, pour créer *The Exterminating Angel*, Adès ne prend pas comme arrière-plan de son livret un fait divers (*Powder her Face*) ou une pièce de théâtre (*The Tempest*), il prend comme hypotexte un film de Luis Buñuel sorti sur les écrans en 1962 et intitulé *El ángel exterminator* (*L'Ange exterminateur*). C'est lorsqu'il est encore un jeune adolescent qu'Adès découvre les films de Buñuel lors d'un cycle de la BBC consacré au réalisateur au milieu des années 80, sans doute encouragé par son milieu familial. En effet, Adès est issu d'un milieu d'intellectuels et il baigne depuis le plus jeune âge dans un environnement culturel privilégié : sa mère est une critique d'art, spécialiste du surréalisme, et son père est poète et traducteur littéraire. Dès 2002, le compositeur anglais envisage de transposer à l'opéra *l'Ange exterminateur*, un film qui « mêle satire politique, humour excentrique et la logique des cauchemars [2] ». Selon Adès, « [l]'idée d'en faire un opéra lui est venue du côté absurde et des multiples facettes du scenario [...]. [O]n y trouve des éléments du conte de fée, de l'horreur, du macabre, de l'onirique... [3] ».

4 Pour le livret, il contacte le metteur en scène nord irlandais Tom Cairns qui reprend l'histoire du film : après avoir assisté à une représentation à l'opéra, un groupe de bourgeois se retrouvent chez Edmundo et Lucía de Nobile. Une suite d'événements étranges se produit alors : les domestiques quittent les lieux sans donner d'explication et une force indomptable empêche les convives de quitter le salon. Incapables de sortir de cette pièce, et débarrassés de tout vernis social et civilisationnel, les différents protagonistes se montrent sous leur vrai jour. Les jours passent et, plus tard, l'une des invitées découvre que le sortilège est survenu au moment où Blanca Delgado interprétait une sonate de Paradisi. Elle parvient momentanément à libérer les bourgeois de leur sort.

Le dépaysement comme élément diégétique

5 D'un point de vue diégétique et thématique, l'opéra reprend donc l'histoire du film où les protagonistes vivent un dépaysement social,

psychologique et existentiel. Les invités et le maître d'hôtel, qui se retrouvent incapables de sortir du salon, révèlent leur véritable personnalité. D'une société policée, avec ses conventions et ses normes, on passe à une société où règnent le chaos et le désordre. Derrière la façade des conventions, apparaît le véritable visage des protagonistes. À titre d'exemples, Lucía de Nobile vit une relation adultère avec le Colonel Álvaro Gómez, Sylvia et Francisco De Ávila vivent une relation incestueuse, les invités se rebellent violemment contre leur hôte, l'accusant d'être responsable de la situation dans laquelle ils se retrouvent. Quant à Leonora Palma, elle révèle son goût pour des pratiques occultes. La raison et la civilisation laissent ainsi la place au chaos, à l'irrationnel, à la violence et à l'animalité. Les spectateurs et les personnages sont confrontés à l'envers du décor lorsque le vernis social craque pour laisser sa place aux pulsions, qu'il s'agisse du désir sexuel ou de l'instinct de mort comme en témoigne le suicide de Beatriz et Edouardo après qu'ils ont fait l'amour pour la première fois. Comme l'a énoncé Freud en creux, dans *Malaise dans la civilisat*ion, une fois que la civilisation disparaît, les pulsions peuvent se développer : « *L'édifice de la civilisation repose sur le renoncement aux pulsions instinctives*[4] ».

Le dépaysement générique et opératique

6 Pour transposer cette histoire à l'opéra, Cairns écrit plusieurs brouillons qui se fondent sur le scénario de Luis Buñuel et Luis Alcoriza, tout en y apportant certaines variantes (comme nous le verrons plus loin). C'est à partir du sixième brouillon qu'Adès se met à composer la musique. Comme il a trop de matériel musical, il décide de le réduire avant de finalement le rallonger à nouveau. Finalement, l'opéra dure environ deux heures, soit une demi-heure de plus que la durée du film.

7 Comme pour les transpositions et adaptations opératiques de romans célèbres, un film permet à ses auteurs de disposer d'un matériau existant. Quand on transpose un roman en opéra, il faut adapter le format de l'œuvre source à celui de l'œuvre d'arrivée. Les principales contraintes pour réaliser cette transposition résident dans la nécessité de réduire le texte à la durée d'un spectacle d'opéra. Ici,

avec cette transposition filmique, on sort du schéma habituel en matière de durée puisque l'hypertexte est plus long que l'hypotexte.

8 Néanmoins, les contraintes habituelles demeurent, en particulier la nécessité de réduire le nombre de personnages quand ils sont nombreux dans le texte source. De vingt et un personnages principaux, dans le film, l'opéra en retient quinze, ce qui reste un nombre important, d'autant que tous ces personnages, puisqu'il s'agit d'un huis clos, restent sur la scène pendant toute la durée de la représentation, chose inhabituelle et exceptionnelle à l'opéra. C'est d'ailleurs, à ma connaissance, l'unique exemple d'opéra où les protagonistes, c'est-à-dire les chanteurs, doivent rester sur scène pendant toute la représentation, ce qui pose des problèmes de focalisation pour le spectateur et met les acteurs-chanteurs dans la situation vécue par leur personnage car ils ne peuvent s'absenter de la scène pendant la durée de l'opéra. Ils se retrouvent aussi enfermés dans un lieu (la scène) alors qu'habituellement ils peuvent la quitter pour laisser la place à d'autres chanteurs. À la fois métaphoriquement et réellement, il se retrouvent à vivre la situation de leur personnage, même si c'est pour une durée plus courte, celle de la représentation. Cela crée des tensions et les oblige à se concentrer sur leur rôle pendant toute la durée de la représentation. Cette situation inaccoutumée place les acteurs-chanteurs dans une situation/tension qui n'existe pas quand ils quittent la scène et y reviennent pour leurs interventions, que ce soit à l'opéra, au théâtre ou encore plus dans un film où ils quittent le plateau quand ils ne sont pas à l'écran. Dans l'opéra, ils sont toujours en plan large puisqu'ils sont tous présents du début à la fin. Comment faire alors pour que le spectateur regarde le(s) personnage(s) le(s) plus important(s) à un certain moment, pour que, en quelque sorte, il(s) soi(en)t en plan serré ou en gros plan ? Tom Cairns (à la fois librettiste et metteur en scène de l'opéra) a trouvé la solution en utilisant la technique du manège. Lorsque les personnages sont focalisés et chantent (un air, un duo ou un ensemble), ils quittent la partie qui fait office de manège puisque cette partie de la scène tourne sur elle-même.

Tableau des personnages du film et de l'opéra [5]

Film (1962)	Opéra (2016)
Personnages principaux	**Personnages principaux**
Edmundo de Nobile	Edmundo de Nobile
Lucía de Nobile	Lucía de Nobile
Letitia Maynar	Letitia Maynar
Leonara Palma	Leonara Palma
Silvia de Ávila	Silvia de Ávila
Francisco de Ávila	Francisco de Ávila
Blanca Delgado	Blanca Delgado
Alberto Roc	Alberto Roc
Alicia de Roc	/
Ana Maynar	/
Cristián Ugalde	/
Rita Ugalde	/
Juana Avila	/
Leandro Gómez	/
Beatriz	Beatriz
Eduardo	Eduardo
Raúl Yebenes	Raúl Yebenes
Colonel Álvaro Gómez	Colonel Álvaro Gómez
Señor Russell	Señor Russel
Doctor Carlos Conde	Doctor Carlos Conde
Julio	Julio
Personnages secondaires	**Personnages secondaires**
Lucas	Lucas
Enrique	Enrique
Pablo	Pablo
Meni	Meni
Camilla	Camilla
2 servants	2 servants
Padre Sansón	Padre Sansón
Yoli	Yoli

9 Les personnages principaux passent donc de vingt et un à quinze dans l'opéra (voir le tableau ci-dessus) ; on remarque avec ce tableau que six des invités qui apparaissent dans le film sont absents dans l'opéra. Il s'agit de : Alicia de Roc, Ana Maynar, Cristian Ugalde, Rita

Ugalde, Juana Avila et Leandro Gómez. Certains événements ou caractéristiques associés à ces personnages ne sont pas pour autant occultés ou supprimés car ils sont repris par d'autres personnages selon le principe de concaténation et de redistribution inhérent à la réécriture d'un hypotexte. Ainsi, Letitia Maynar, tout en gardant le rôle qui lui est attribué dans le film, reprend celui de Ana Maynar. C'est donc Letitia Maynar qui poignarde la main, non pas d'Alicia de Roc, mais de Blanca Delgado qui est mariée à Alberto de Roc à la place d'Alicia de Roc puisque ce personnage n'est pas repris dans l'opéra. Et c'est Leonara Palma qui, à la place de Ana Maynar, se livre à un petit rituel cabalistique avec des pattes de poulets. Autre illustration de cette redistribution, la suppression du couple formé par Cristián et Rita Ugalde. Ils sont parents de Yoli, le petit garçon du film. Dans l'opéra, Yoli est toujours présent mais cette fois c'est Sylvia de Ávila qui est sa mère. Dans ces exemples, Cairns et Adès reprennent trait pour trait les événements du film, se contentant de modifier simplement l'identité des protagonistes. Parfois les altérations vont au-delà de ce qu'indique le film. Par exemple, comme Alicia de Roc n'est pas présente dans l'opéra, c'est un autre personnage qui demande des cuillères après que Julio, le maître d'hôtel, a apporté le café pour le petit déjeuner. On remarquera néanmoins que si la scène des cuillères au petit déjeuner est reprise, elle est doublement modifiée, ainsi le spectateur qui connaît le film est doublement surpris/dépaysé. En effet, ce n'est pas Alicia de Roc (personnage, souvenons-nous, absent de l'opéra) qui signale à Lucía de Nobile qu'il manque des cuillères, mais Francisco de Ávila. De surcroît, ce dernier ne se plaint pas vraiment d'un manque de cuillères car, contrairement à ce qui se déroule dans le film, Julio en a apporté. Il regrette que le maître d'hôtel ait apporté des cuillères à café à la place des cuillères à thé.

10 Si l'immense majorité des dialogues du film sont repris (en anglais bien sûr et non en espagnol : dépaysement linguistique), comme, par exemple, la manière comique dont le docteur annonce la mort prochaine de Leonora Palma : « In just three months, she'll be completely bald [6] », (« Dans trois mois, elle sera complétement chauve ») (Acte 1, scène 6) d'autres dialogues sont ajoutés par rapport au film, comme celui où Raúl Yebenes demande à Blanca Delgado de jouer de la musique d'Adès : « Blanca something by Adès I

implore you [7] » (« Blanca, jouez quelque chose d'Adès, je vous en prie ») (Acte 1, scène 6). Cette demande est doublement (voire encore triplement ironique). Premièrement parce qu'il s'agit d'un opéra d'Adès et qu'on entend donc sa musique depuis le début. Deuxièmement parce que le morceau attribué à Paridisi (compositeur et claveciniste italien du XVIII[e] siècle ayant réellement existé et cité dans le film) dans l'opéra est en fait un morceau d'Adès, légèrement antérieur à la composition de *The Exterminating Angel*, qui s'intitule : « Variations for Blanca » (2015). Le frottement entre des harmonies modernes et classiques de la période du véritable Paradisi contribue à fortement dépayser la musique du compositeur italien. L'autocitation par Adès d'un de ses morceaux est une pratique assez courante en matière d'opéra. On pense par exemple, pour donner une illustration célèbre, à Wolfgang Amadeus Mozart qui cite dans la scène 5 de l'acte 2 de *Don Giovanni* l'air « Non più andrai » extrait de l'acte 1 des *Noces de Figaro*. Adès en s'autocitant s'inscrit donc dans une certaine tradition opératique, et ancre ainsi son opéra dans l'histoire du genre. Enfin, si on s'intéresse à l'onomastique de Adès et de Paradisi, il y a un troisième niveau d'ironie qui apparaît. Paradisi signifie paradis et Adès fait penser à Hadès, le dieu des enfers, donc à l'Ange exterminateur, l'incarnation du mal dans l'*Apocalypse* de Jean [8]. Comme nous l'avons vu la situation chaotique de l'intrigue, n'a rien de paradisiaque, et elle va conduire les personnages à donner libre cours à leurs démons. La musique d'Adès semble donc bien mieux convenir que celle de Paradisi à la situation à venir. Tous ces changements, ces décalages entre l'hypotexte et l'opéra semblent suggérer que transposer une œuvre dans un autre genre n'est pas toujours refaire l'œuvre source, cela revient à la modifier, à se la réapproprier, ce que suggère aussi le poème « Over the sea » du poète moderniste de langue hébraïque Chaim Bialik (1873-1934). Ce poème ajouté par Cairns et Adès, Acte 2, fait office de paroles pour l'air (aria) de Blanca Delgado :

> Over the sea,
> over the sea,
> Where is the way?
> Birds, tell me!

> Over the sea
> on islands of gold
> a mighty tall nation
> of giants stroll.
>
> A mighty tall nation
> upright and pure,
> ruled by a king
> like none before.
>
> Gardens the king has
> over the sea
> where birds of paradise
> nest in the trees.
>
> Over the sea,
> over the sea,
> Where is the way?
> Birds, tell me! [9]

11 Il s'agit d'un poème sur le dépaysement, sur l'exil réel ou métaphorique, ainsi que sur le passage d'un lieu à un autre. Il sert aussi, en quelque sorte, de mise en abyme du passage d'un genre artistique à un autre (puisque ce poème une fois mis en musique devient une mélodie), c'est-à-dire que dans le cas présent, il fait écho au passage du genre filmique au genre opératique. C'est aussi une manière pour Adès de se réapproprier l'œuvre, d'inscrire son opéra dans sa propre culture (partiellement juive [10]), tout comme Buñuel inscrivait son film dans la culture catholique espagnole (non sans critiquer l'influence de l'Église catholique, d'ailleurs). Ici encore, les niveaux de lecture abondent, foisonnent et peuvent désorienter le spectateur/connaisseur du film devant ces superpositions de sens.

12 L'histoire et les thèmes du film, centrés principalement sur le dépaysement de soi, sont donc globalement identiques même s'il y a quelques variantes afin que l'opéra ne soit pas une simple répétition dans le genre opéra du film. Le domaine où la différence entre l'opéra et le film est le plus prégnant est celui de la musique. En effet, dans le film, elle est quasiment absente, si ce n'est lorsque l'on entend le

Te Deum dans le générique initial et le générique de fin, et lorsque Blanca Delgado interprète la sonate de Paradisi. De fait, le seul élément musical, hormis ceux cités précédemment, est constitué des cloches que l'on entend très rarement au cours du film. Ce sont d'ailleurs des cloches que l'on entend au début de l'opéra en guise d'intertextualité sonore entre les deux œuvres. De fait, l'opéra ne gomme pas non plus les références à Buñuel (même si elles se réfèrent au réalisateur plutôt qu'au film qui nous intéresse ici) puisque le compositeur anglais emploie aussi les tambours de Calanda (du nom de la ville dont est originaire Buñuel). Adès les utilise au début de l'acte 2 pour leur caractère martial qui rend compte musicalement de la violence et du chaos à venir. Plus généralement, comme il s'agit d'opéra, la musique joue un rôle central, que l'on considère, avec Robert Donington [11], qu'elle est dans une relation équilibrée avec le texte, ou que l'on pense à l'inverse, avec Joseph Kerman [12], qu'elle est en fait le moteur principal de la dramaturgie. La musique dans *The Exterminating Angel* revêt des facettes différentes. En effet, les instruments, comme les ondes Martenot (clavier aux sonorités étranges et ancêtre des synthétiseurs) ou les violons miniatures au format 1/32 aux sonorités elfiques, ont pour fonction de nous plonger dans un monde irréel, surréaliste et surnaturel où les forces de l'inconscient l'emportent – le salon où les invités se trouvent prisonniers n'est-t-il pas la métaphore du lieu où sont enfouies les forces de leur inconscient ?

13 Les sonorités étranges ou inhabituelles et déroutantes ne sont pas limitées aux instruments de l'orchestre. Certaines voix sont chantées dans des tessitures inhabituelles bien que s'inscrivant dans les conventions opératiques en matière de typologie vocale. Il en va ainsi pour le « la » très aigu chanté d'emblée par la soprano colature interprétant Letitia Maynar. Cette note très aiguë, au point qu'il est impossible d'articuler un texte de manière intelligible, symbolise traditionnellement l'irrationnel, la folie à l'opéra, comme nous le rappelle Dominique Pavesi :

> La voix de la [soprano] coloratura échappe aux normes du chant, par sa hauteur et sa virtuosité, et même aux normes de la parole dans le chant, puisqu'elle chante à une hauteur où l'on ne peut plus articuler et où l'on ne peut que *colorer* la voix. […] La coloratura qui n'articule pas, qui ne parle pas, reste hors du monde du discours et de la

> raison : elle devient folle : Lucia (*Lucia di Lammermoor*-Donizetti), Ophélie (*Hamlet*-Thomas) […]. La voix « de tête » est la voix désincarnée, voix de l'esprit ; ainsi, chez les personnages féminins, soprano léger et soprano coloratura symbolisent la virginité […]. [13].

14 Ce jeu sur la tessiture exceptionnelle de Letitia Maynar a donc toute sa place dans un opéra où l'irrationnel prend le pas sur le rationnel. Ce que l'on observe pour la soprano, peut s'appliquer à Francisco, interprété par un contre-ténor (voix de tête), car sa tessiture est également en accord avec son comportement déviant (relations incestueuses avec sa sœur).

15 Adès joue donc avec les conventions, ou plutôt avec le cadre de conventions opératiques plutôt qu'il ne les remet en question. Pour que sa transposition d'un film en opéra soit véritablement opératique, il ne peut gommer tout ce qui caractérise un opéra. C'est ainsi qu'on retrouve, même s'ils sont peu nombreux, des airs (arias) et un duo. À l'opéra, les airs servent à suspendre l'action, à faire une pause dans le déroulement du drame. On a déjà mentionné l'air de Blanca Delgado sur un poème de Chaim Bialik qui sert à la fois de mise en abyme générique et thématique. Il y a aussi l'aria "I think they watch us from time to time" (« Je pense qu'ils nous observent de temps en temps ») dans l'interlude de l'acte 3 où Leonora Palma (mezzo-soprano) donne libre cours à ses hallucinations lubriques [14] et paranoïaques. En matière de duo, on trouve le très conventionnel duo d'amour entre Beatriz et Edouardo, Acte 3, scène 3 :

> Fold your body into mine,
> Hide yourself within its hand.
> Flayed, you showed me muscles of wood,
> bouquets of lust I'll make from your veins.

> What longing, what desires of shattered seas
> Changed to nickel
> Will be born, birds of our coupled mouths,
> While death enters through our feet [15].

16 La convention est respectée et elle embrasse celle du couple uni et harmonieux symbolisé par les mêmes typologies vocales : Beatriz est

soprano (voix haute féminine) et Edouardo est ténor (voix haute masculine).

17 Enfin, pour en terminer avec la musique dans *The Exterminating Angel*, on remarquera que celle-ci, comme si c'était pour rendre compte musicalement du surréalisme de l'hypotexte, est un kaléidoscope, une juxtaposition de styles différents qu'Adès fond dans un langage personnel cohérent, pour citer Thomas May, l'auteur de l'article consacré à l'opéra dans le DVD/Blu Ray de l'opéra paru chez Erato en 2019 : « Dans sa partition, le compositeur fait usage d'un large spectre d'éléments stylistiques de différentes époques – la valse viennoise, le décorum baroque, des harmonies modernes denses et compactes – mais ne tombe pas dans un éclectisme facile[16]. »

Conclusion

18 *The Exterminating Angel* est une œuvre qui est constamment sous tension entre dépaysement et convention aussi bien du point de vue diégétique qu'opératique. Si les thèmes de l'hypotexte et de l'hypertexte sont similaires, cela n'empêche pas Cairns et Adès de modifier certains éléments afin de ne pas faire de l'opéra une simple copie du film de Buñuel. Et cela va bien au-delà des contraintes et modifications qu'implique nécessairement le passage d'un genre à un autre, d'un médium à un autre. L'objet d'arrivée est un opéra, et il faut le reconnaître comme tel et l'inscrire dans le genre opératique. C'est pour ces raisons qu'Adès respecte un certain nombre de conventions (air, duo, tessiture vocale, etc.). Cependant, s'il les respecte, cela ne l'empêche pas de jouer avec elles, incitant le spectateur à découvrir un nouveau paysage musical et théâtral qui se situe à la fois en dehors et à l'intérieur des normes et conventions. Thomas Adès réussit encore une fois à renouveler un genre qui, à l'instar de tous les genres littéraires ou musicaux, doit jouer sur le(s) dépaysement(s) pour arriver à ce renouvellement.

BIBLIOGRAPHIE

Adès Thomas, *The Exterminating Angel*, Blu Ray, Erato, 2019.

Adès Thomas, « A *Jewish Quarterly* interview with Thomas Adès (interviewed by Joseph Finlay) », *Jewish Quarterly*, vol. 60, n° 3-4, 2013, p. 126-127.

Bialik Chaim, *Selected Poems*, New York, The Overlook Press, 2005.

Buñuel Luis, *Three Screenplays*: *Viridiana*, *The Exterminating Angel*, *Simon of the Desert*, New York, The Orion press, 1969.

Cairns Tom, *The Exterminating Angel* [Libretto], Londres, Faber Music, 2015.

Donington Robert, *The Opera*, New York, Harcourt, Brace, and Javanovich, 1978.

Freud Sigmund, *Malaise dans la civilisation*, Paris, PUF, 1929.

Hook Andrew, *Buñuel's The Exterminating Angel: A Personal Analysis*, Rooster Vision, 2017.

Kerman Joseph, *Opera as Drama*, Londres, Faber, 1989.

Pavesi Dominique « La symbolique des voix », dans *Littérature et opéra*, Philippe Berthier & Kurt Ringger (dir.), Grenoble, P.U.G., 1987, p. 165-176.

NOTES

1 Voir entrée « dépayser » dans *Petit Robert 1 : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1991, p. 497.

2 Thomas May, « Un Ange en Amérique » dans *The Exterminating Angel*, Blu Ray, Erato, 2019, p. 7.

3 Thomas Adès, cité par Thomas May, art. cit., p. 7.

4 Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation*, Paris, P.U.F., 1929, p. 47.

5 Ce tableau a été réalisé par l'auteur de cet article.

6 Tom Cairns, *The Exterminating Angel* [Libretto], London, Faber Music, 2015, p. 13.

7 Tom Cairns, *op. cit.*, p. 15.

8 Voir *Apocalypse* de Jean 9,11.

9 « Au-delà des flots,/ au-delà des flots,/ Où est le chemin ?/ Dites-le-moi, les oiseaux !/ Au-delà des flots, / sur des îles d'or/ une grande et puissante nation/ de géants qui se promènent./ Une grande nation puissante/ droite et pure,/ gouvernée par un roi/ comme aucun auparavant./ Le roi possède des jardins/ au-delà des flots/ où les oiseaux de paradis/ nichent dans les arbres./ Au-delà des flots,/ au-delà des flots,/

Où est le chemin ?/ Dites-le-moi, les oiseaux ! » (Traduction de l'auteur de cet article), Tom Cairns, *op. cit.*, p. 26-27.

10 « My name, Adès, is a Syrian Jewish name of some antiquity, as I understand. […]. I have found that in investigating this element of my roots, of which I was ignorant, I uncovered the fundamental differences between that and what I might very loosely call my English sides, and I found this contradiction fruitful. […]. I'm really talking of a different way of thinking– perhaps a certain clarity, almost harshness, even a desert light thrown on matters, as opposed to what might be called the English fog ». « Mon nom, Adès, est un vieux nom juif syrien si je comprends bien. […]. J'ai fait cette découverte en partant à la recherche de mes origines, dont je n'avais pas connaissance. J'ai ainsi découvert les différences importantes qui existent entre mes origines juives et ce que j'appellerais très simplement mes origines anglaises. Celles-ci se sont révélées bénéfiques. Je parle d'une manière de penser différemment ; du fait de mes origine juives, je pense sans doute avec plus de clarté, avec une certaine rigueur, comme si la lumière du désert était projetée sur les choses, ce qui est à l'opposé de ce que je pourrais appeler le brouillard anglais » (Traduction de l'auteur de cet article), Thomas Adès, « A Jewish Quarterly interview with Thomas Adès (interviewed by Joseph Finlay) », *Jewish Quarterly*, Vol. 60, n° 3-4, 2013, p. 126-127.

11 Robert Donington, *The Opera*, New York, Harcourt, Brace, and Javanovich, 1978, p. ix.

12 Joseph Kerman, *Opera as Drama*, London, Faber, 1989, p. 10.

13 Dominique Pavesi, "La symbolique des voix", dans *Littérature et opéra*, Philippe Berthier & Kurt Ringger (dir.), Grenoble, P.U.G., 1987, p. 174-175.

14 « [L]a voix « de poitrine » est la voix du corps, la voix qui descend chercher les résonances au plus profond du corps, la voix charnelle. Cette voix, celle du grand soprano dramatique, du mezzo soprano, du contralto, est attribuée à des personnages dotés d'une charge érotique […]. », dans Dominique Pavesi, art. cit., p. 175.

15 « Replie ton corps dans le mien,/ Cache-toi dans sa main./ Écorché, tu m'as montré des muscles en bois,/ Des bouquets de luxure que je fabriquerai à partir de tes veines./ Quel désir, quelle soif pour des mers brisées/ Changées en nickel/ De nos bouches enlacées naîtront des oiseaux/ Tandis que la mort entrera par nos pieds ». Tom Cairns, *op. cit.*, p. 43.

16 Thomas May, art. cit., p. 8.

RÉSUMÉ

Français

The Exterminating Angel est le troisième opéra du compositeur britannique Thomas Adès. S'intéresser au dépaysement dans cet opéra revient à analyser comment ce dépaysement s'opère aussi bien sur le plan diégétique que sur le plan générique et opératique. D'un point de vue diégétique, les personnages, invités à prendre part à une réception, sont confrontés à un environnement inhabituel puisqu'ils se retrouvent soudainement en huis clos dans une pièce dont ils ne peuvent sortir. Cette situation les conduit à dévoiler leur véritable personnalité. Ils se trouvent ainsi dépaysés par rapport à l'image qu'ils projettent habituellement et révèlent un autre visage. Le dépaysement s'accomplit aussi d'un point de vue générique. L'opéra est l'adaptation du film surréaliste de Luis Buñuel sorti sur les écrans en 1962. La transposition opératique dépayse le film puisque l'on change de medium artistique et que l'un et l'autre obéissent à des règles formelles différentes. D'un point de vue opératique, il s'agit aussi d'un opéra qui par son éclectisme musical (dé)multiplie les paysages sonores. Fait assez inhabituel dans un opéra, tous les personnages sont présents sur la scène en même temps, ce qui est justifié par leur enfermement collectif en un même lieu, ils sont ainsi les spectateurs d'eux-mêmes et des autres. Leurs tessitures ou typologies vocales, parfois inhabituelles ou repensées en dehors des conventions opératiques, contribuent également à leur différenciation. Le spectateur est donc ainsi invité à découvrir un nouveau paysage musical et théâtral qui se situe à la fois dans les normes et conventions, mais aussi en dehors d'elles, Thomas Adès réussit encore une fois à renouveler le monde de l'opéra tout en respectant les lois du genre.

AUTEUR

Jean-Philippe Heberlé
Université de Lorraine
IDREF : https://www.idref.fr/110493869
HAL : https://cv.archives-ouvertes.fr/jean-philippe-heberle
ISNI : http://www.isni.org/0000000041962354
BNF : https://data.bnf.fr/fr/15090225

Textures n°25

Plier, déplier le paysage : Réflexions autour des œuvres récentes d'Ailbhe Ní Bhriain

Valérie Morisson

DOI : 10.35562/textures.279

Droits d'auteur
CC BY 4.0

PLAN

Défigurations et reconfigurations dans *The Muses* et *Inscriptions IV*
Anamorphoses vidéographiques : Inscriptions of an Immense Theatre
Le Montage comme constellation post-coloniale
Conclusion
Liste des illustrations

TEXTE

Mes remerciements à Ailbhe Ní Bhriain pour nos échanges et sans la collaboration de qui ce texte n'aurait pu rendre pleinement compte de la richesse des trois œuvres.

> « What I'm interested in is creating a space of quiet estrangement and reflection. »
> Ailbhe Ní Bhriain [1]

1 Artiste d'origine irlandaise, Ailbhe Ní Bhriain a reçu une formation artistique à Cork (Crawford College of Art) puis à Londres (Royal College of Art), où elle a été exposée par la galerie Domobaal à plusieurs reprises. Dès ses premières œuvres (*Immergence Series*, 2004), elle a mêlé photographie et vidéo pour revisiter le genre du paysage. *Forms of Forgetting* (2004) se déroule dans un paysage flou en noir et blanc : sur une photographie montrant une clairière bordée de sapins, deux anciens porte-plume s'adonnent à un ballet visuel et musical, griffent la surface du négatif et répandent leur encre noire qui, peu à peu, défigure les lieux. Les claquements du métal et du bois qui accompagnent cette chorégraphie évoquent les

percussions de la danse irlandaise mais également le croisement des fers dans une bataille qui opposerait, ici, tradition et modernité, figuration et abstraction, dessin et vidéo. Initialement formée à la gravure, Ailbhe Ní Bhriain met ici en scène des outils traditionnels mais les intègre à une pratique mixte. La vidéo se trouve hybridée, rematérialisée, *crafted* plus exactement ; la matérialité chaotique du paysage refait surface. Dans *Immergence* (2004) ce sont des filets d'encre qui coulent sur un paysage photographique et s'enroulent autour des arbres au point d'abstraire la forêt puis d'occulter la vue.

2 Evoquant les esquisses d'Alexander Cozens, qui, à la fin du XVIII[e] siècle, composa des paysages à l'encre à partir de taches aléatoires sur la page, ces œuvres distillent un sentiment d'étrangeté dans des paysages pourtant familiers. Cozens s'était inspiré des propos de Léonard de Vinci : « Regarde sur un mur barbouillé de taches ou de pierres mélangées, tu y verras des paysages, des montagnes, des fleuves, des batailles, des groupes ; tu y découvriras d'étranges airs de paysages que tu pourras ramener à une bonne forme [2] ». Quand on les regarde de près, les roches et cavités peintes par le maître italien (dans *La Vierge au Rocher* par exemple) semblent en effet cacher des secrets [3]. Les parois d'une carrière désaffectée qu'Ailbhe Ní Bhriain filme en gros plan dans *Inscriptions* (*One Here Now*, 2018) font également naître des images de batailles violentes.

3 La volonté de troubler la perception de paysages archétypaux ou culturellement saturés et d'en brouiller la lisibilité anime toujours l'artiste aujourd'hui, comme en témoignent ces propos : « My work is an attempt to reconfigure these familiar sites or images, with the hope that they become less immediately legible, or come to suggest multiple, simultaneous narratives [4]. » Sans cesse altéré, déstructuré puis reconfiguré, le paysage, dans son œuvre, est un espace émotionnel où s'entrecroisent une expérience intime du lieu et la mémoire collective. Ses collages photographiques et ses installations vidéo configurent des espaces paradoxaux où la frontière entre le dedans et le dehors est abolie. Par des procédés de collage et de montage, les murs qui isolent l'espace intérieur de l'en-dehors disparaissent, les sols se transforment en rivières ou marécages, les plafonds s'évaporent. Si les lieux nous sont rendus étrangers c'est par

des superpositions, des métamorphoses et des effets d'anamorphose créés par le montage [5]. Nous souhaitons ici aborder ces dépaysements à partir de trois propositions récentes de l'artiste : *Inscriptions of an Immense Theatre* (Temple Bar Gallery, Dublin 2018, Whitechapel Gallery, Londres, 2020, John Michael Kohler Arts Centre, Wisconsin, 2020), *The Muses* (Temple Bar Gallery, Dublin 2018, Towner Gallery, UK, 2020/21) et *Inscription* IV (2018, Domobaal, Londres). Dans ces œuvres, le paysage, inhabité, est hanté. L'artiste, marquée par la lecture de Jacques Derrida, confesse d'ailleurs son intérêt pour les œuvres qui conversent avec les fantômes [6].

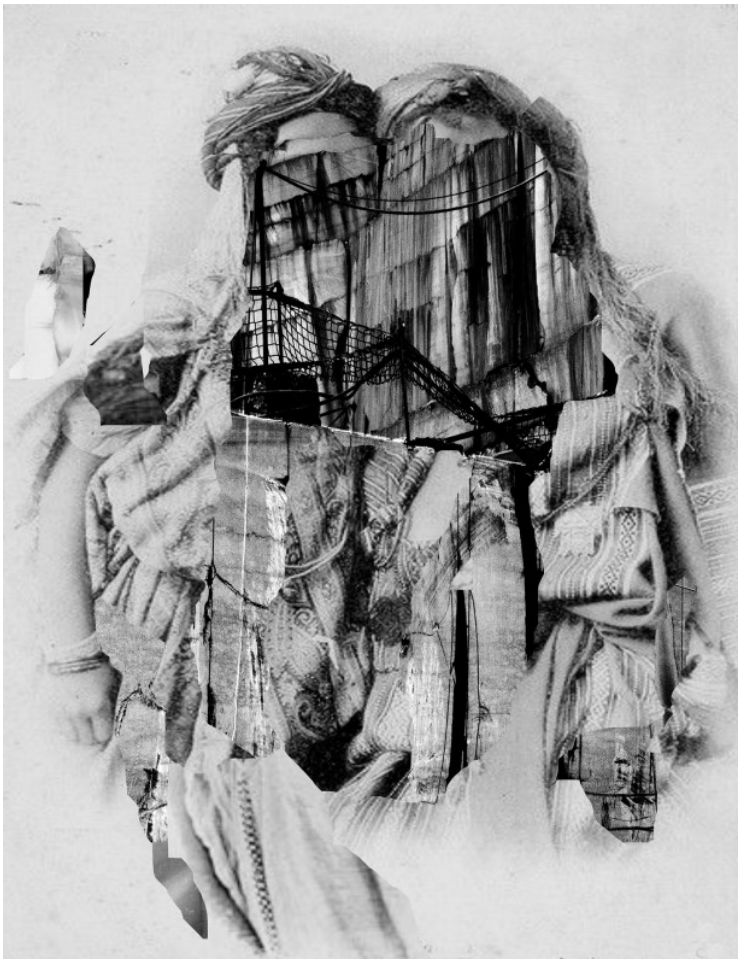
Défigurations et reconfigurations dans *The Muses* et *Inscriptions IV*

4 Ailbhe Ní Bhriain ne met pas la technique au service d'un propos mais s'engouffre dans des procédés expérimentaux pour laisser advenir des moments de différence, des écarts, des entre-deux dans le paysage. C'est par la déstabilisation des cadres et du regard que d'autres significations et représentations émergent et que la perception du paysage se trouble.

5 Le paysage, en tant qu'il est représentation artistique, a donné à voir un espace cohérent et harmonieux dont l'unité était renforcée par le point de vue d'un sujet unique. Il s'agit d'une vue ou d'un décor unifié : « Un paysage est une partie de l'espace que l'observateur embrasse du regard en lui conférant une signification globale et un pouvoir sur les émotions [7] ». Avant d'être reconnu comme genre autonome, le paysage représenté était une scène sur laquelle se déployait une histoire, que ce soit un récit mythologique ou un épisode historique. L'espace était le lieu d'un drame et la représentation picturale respectait la loi des trois unités du théâtre classique. Une fois émancipé du récit, le paysage n'en est pas moins demeuré unifié. Du point de vue de la phénoménologie, le lieu où s'inscrit la possibilité d'être possède une intégrité spatiale. La localisation et la contextualisation de nos actions supposent une certaine homogénéité des lieux. La photographie, elle aussi, a présenté le lieu comme le cadre d'une scène et le paysage comme entité cohérente.

Dans les œuvres d'Ailbhe Ní Bhriain, au contraire, l'unité de l'espace est rompue : le collage lui permet de créer des paysages visiblement fracturés, morcelés, pluriels, hybrides qui nous désorientent [8]. Comme l'artiste l'observe, « [t]rying to rethink how we see and what we think we know destabilizes a lot of familiar modes of representation – they begin to feel linked to assumptions that no longer bear up [9]. » Si les technologies modernes rendent l'espace et les paysages plus lisibles et transparents, Ailbhe Ní Bhriain leur redonne opacité et substance. Elle ne respecte aucune unité de lieu, d'action ou de temps, préférant explorer les déplacements, les dérives, les glissements qui font des espaces, à la fois réels et métaphoriques, le théâtre de nos mémoires individuelles et collectives. La figure irlandaise de l'exilé, dont l'exil est réel ou imaginaire, trouve un écho dans les présences spectrales de *The Muses* : la dis/location postmoderne, qui nous prive d'un ancrage dans le paysage, se loge dans les points de suture du collage et les fissures de la roche.

Ill. 1 Ailbhe Ní Bhriain, *The Muses V*, 2018.



Crédits : Ailbhe Ní Bhriain (ailbhenibhriain.com), Domobaal (domobaal.com)

6 Parce qu'ils évoquent le théâtre et ses rideaux de scène, les drapés que l'artiste utilise dans la plupart de ses œuvres présentent le paysage comme une construction, une mise en scène de l'espace. Dans *The Muses*, les drapés servent également à effacer la distinction entre figures et paysage (ill. 1). Comme c'est le cas dans des œuvres antérieures, les pans de tissu évoquent des rideaux, des bâches, des écrans ou le drapé antique. Ils ressemblent également à des linceuls convoquant les notions d'effacement ou d'oubli. Au cœur de cette constellation symbolique se loge la dialectique du visible et de l'invisible : le drapé hésite entre monstration et dissimulation.

7 Pour cette série de photomontages, Ailbhe Ní Bhriain a assemblé d'anciens portraits photographiques de femmes orientales et des images de paysages arides ou de parois rocheuses. L'abondance des

plis des drapés et les stries géologiques de la roche ébranlent nos repères spatiaux. La paroi de la carrière se métamorphose en drapé, les silhouettes féminines se confondent avec le rocher, les motifs du costume épousent les veines de la paroi au point que ces personnages, incrustés dans la roche, paraissent hanter les lieux. Les contrastes lumineux et le découpage du paysage en strates d'intensité lumineuse variable aplatissent l'espace et abolissent la profondeur. Les échelles différentes et incompatibles contribuent à déstabiliser la perception du sujet.

8 Dans d'autres photomontages (ill. 2), en lieu et place des visages on ne voit que des fragments de paysages. Dans cet effacement de la « "capitale" (*capita*), en quelque sorte du sentiment d'identité de l'homme [10] », le sujet disparaît, il devient simple objet, réduit au drapé de son costume. On se souviendra de l'attrait exercé par les costumes traditionnels sur les peintres orientalistes. Les couleurs, les motifs et les formes de leurs compositions avaient souvent plus d'éclat et de singularité que les visages. Le vêtement vernaculaire devenait le support d'un fantasme ; l'autre, étranger exotique, était fétichisé. Si les femmes-paysages qu'Ailbhe Ní Bhriain imagine subissent une nouvelle défiguration, elles sont néanmoins ambiguës. Elles n'offrent au regard de l'observateur aucune accroche, juste un vide qui retourne le regard inquisiteur, pétrifie le désir et renvoie la pulsion scopique associée par la critique féministe au désir masculin de posséder la femme [11]. Quelque peu monstrueuses, ces silhouettes offrent autre chose qu'une visagéité attendue.

9 Gilles Deleuze et Félix Guattari opposent la polyvocité du corps dans les cultures non-occidentales à la « machine de visagéité », inséparable des mécanismes de pouvoir, de nos sociétés. La visagéité, abstraction et instrument de domination, n'admet ni la variation ni la différence. La visagéification du corps – la réduction de la polyvocité du corps à l'univocité du visage – trouve un équivalent dans ce que Deleuze et Guattari nomment la paysagéification : « Cette machine est dite de visagéité parce qu'elle est production sociale de visage, parce qu'elle opère une visagéification de tout le corps, de ses entours et de ses objets, une paysagéification de tous les mondes et milieux [12]. » La photographie a contribué à l'appropriation et au formatage de corps et de lieux pourtant différents. L'archivage de photographies de sites naturels leur a conféré une valeur de paysage : l'espace, mis dans la

boîte, s'étudie, se déchiffre, se décrit, se conserve. Contrant ces stratégies de paysagéification, Ailbhe Ní Bhriain fait surgir quelque chose d'autre, un devenir-rocher pour paraphraser Deleuze et Guattari [13]. Le montage photographique, qui trouve ses origines dans les avant-gardes, perturbe la saisie du monde et crée des disjonctions visuelles déconcertantes. Ní Bhriain, par le collage, défait le paysage et le visage pour « percer le mur du signifiant [14] ». Deleuze et Guattari situent dans la machine de la visagéité l'aveuglement à la différence qui sous-tend le racisme mais ils voient dans le visage la possibilité d'une émancipation :

> C'est seulement au sein du visage, du fond de son trou noir et sur son mur blanc, qu'on pourra libérer les traits de visagéité, comme des oiseaux, non pas revenir à une tête primitive, mais inventer les combinaisons où ces traits se connectent à des traits de paysagéité, eux-mêmes libérés du paysage, à des traits de picturalité, de musicalité, eux-mêmes libérés de leurs codes descriptifs [15].

10 Entre défiguration et reconfiguration, les montages photographiques d'Ailbhe Ní Bhriain interrogent les codes de représentations et leurs implications éthiques. Le paysage, entremêlé aux plis des drapés, nous force à revenir à un chaos premier.

11 Dans *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Gilles Deleuze relie les plis du monde et les plis de l'âme. Ní Bhriain relie les plis du paysage aux plis de la mémoire, hantée par le spectre de l'époque coloniale. Comme le rappelle le philosophe, le baroque privilégie l'insolite, l'irrégularité, la prolifération des détails, la théâtralité. Il joue sur les effets de miroir, les déformations et les plis pour proposer des inflexions du regard et une multiplicité de points de vue. Le baroque déploie, ou déplie, des lieux rendus pluriels par des perspectives changeantes et, comme dans un rêve, nous permet d'habiter des espaces incompatibles. Dans ses excès, il se fait labyrinthe [16]. Les paysages labyrinthiques d'Ailbhe Ní Bhriain nous égarent dans leurs plis baroques. L'artiste, dans *Untitled (The Sublime and the Good)*, un montage inspiré d'un essai d'Iris Murdoch, incruste des fragments de l'enlèvement de Proserpine sculpté par le Bernin dans un paysage montagneux dont la virginité évoque celle, bientôt perdue, de la jeune fille. Le parallèle ainsi suggéré entre la théâtralisation du rapt et la paysagéification sublime

de la montagne pointe l'esthétisation qui masque souvent un désir d'appropriation et de domination.

Ill. 2 Ailbhe Ní Bhriain, *The Muses I*, tapisserie, 2018.

Crédits : Ailbhe Ní Bhriain (ailbhenibhriain.com), Domobaal (domobaal.com)

12 Les montages photographiques présentés dans *The Muses* et *Inscriptions IV* sont repris sous forme de tapisseries réalisées sur un métier Jacquard (ill. 2). Cette conversion de la photographie à la tapisserie est intéressante à plus d'un titre. Elle inscrit dans la matière la réification de l'autre et l'assimilation de l'étranger à sa culture matérielle. Le passage à la tapisserie permet à l'artiste de tisser un lien entre la découverte de l'Orient et la richesse des aristocrates ou collectionneurs européens. La tapisserie, produit de la culture élitaire occidentale, s'oppose aux pratiques vestimentaires vernaculaires documentées ici par la photographie. Gilles Deleuze utilise la technique du tissage comme métaphore de l'art de

gouverner et de contrôler. À ses yeux, le tissage est une manifestation du sédentarisme : « chez le sédentaire, le tissu-vêtement et le tissu-tapisserie tendent à annexer tantôt le corps, tantôt l'espace extérieur, à la maison immobile : le tissu intègre le corps et le dehors à un espace clos [17]. » La grille formée par les fils de trame et les nœuds du tissage fixe la figure tandis que la fonction décorative de la tapisserie déteint sur le sujet, devenu ornemental lui aussi. Intéressée par le métissage des techniques et ce que l'on pourrait appeler la traçabilité des procédés, l'artiste mobilise la perception tactile induite par la tapisserie pour interroger les mécanismes de représentation qui ont informé la rencontre avec l'autre. Désireuse de renouer avec des techniques anciennes qui mobilisent le corps et le toucher, l'artiste, formée initialement à la gravure, recourt à la tapisserie, un procédé qui traduit la trace photographique en points inscrits dans une trame au sein d'un cadre contraignant. Dans cette conversion, Ní Bhriain fait dialoguer techniques et savoir-faire. Le métier Jacquard, inventé en 1801, était le premier métier mécanique. Il rendait plus visible l'entrelacs des fils de trames et de chaînes. L'effet créé par les points évoque la pixellisation des images numériques contemporaines. L'étranger devient ici étrange ; la silhouette est fragmentée par le point de tissage, rendue floue et spectrale. L'attention est attirée sur la médiation technique qui régit la représentation et les déformations qu'elle induit.

13 Dans les deux expositions (*The Muses* et *Inscriptions IV*), Ailbhe Ní Bhriain a juxtaposé des formats, des matières et des techniques différentes afin de souligner que la représentation, comme la mise en scène des objets dans un musée, repose sur des manipulations. Parce qu'elles sont conçues comme des installations, le sens émerge du rapprochement et des tensions entre les objets. L'artiste brouille leur identification : elle intervient sur les portraits d'archive par le montage ; elle présente, de manière décentrée, dans des cadres vitrés ayant appartenu au British Museum, des photographies de sa composition ; elle dispose côte à côte un authentique vase assyrien en terre et ses sculptures évoquant des artefacts anciens ; elle dissémine, dans certains coins de la galerie, des objets mystérieux, résistant à la classification, à la fois spécimens naturels (crânes, coraux ou fossiles) et sculptures modernes. La notion d'authenticité est ainsi interrogée ; les conventions du dispositif muséographique se

trouvent déstabilisées. Les objets, certains posés à même le sol, semblent sortis des vitrines, investis d'une agentivité nouvelle, présents dans une matérialité qui parle à nos sens plus qu'à notre raison. À la fois objets de connaissance et objets artistiques, certains spécimens, rappelant ceux des cabinets de curiosité, sont photographiés sur une surface noire où ils se réfléchissent. Dans l'une de ces natures mortes, Ailbhe Ní Bhriain a placé un galet ou œuf fossilisé qui lui rappelle les objets non-identifiés des collections du musée d'histoire naturelle de Dublin. Si le musée construit un savoir scientifique approchant la vérité, l'installation, elle, introduit un doute. L'étymologie commune des mots musée et muse rapproche savoir et imagination. La présence de la tapisserie, des objets matériels dont la texture intrigue, des natures mortes photographiques mettant en lumière la matérialité des choses attise nos perceptions sensorielles. L'exposition invite à une approche sensible de la colonisation. L'exacerbation des qualités haptiques des objets rappelle que le colonialisme a généré un commerce d'objets et a généré une expérience matérielle et sensorielle [18]. Le format de l'installation, quant à lui, immerge physiquement le visiteur dans l'espace de représentation, crée une plus grande interactivité avec les objets mis en scène et ouvre de multiples interprétations.

14 L'artiste commente ainsi son intérêt pour les rapprochements [19] :

> I've always been interested in the way that things affect each other through pure proximity. Whether it's objects placed next to each other in a museum case or the cut between one image and another in a film edit – we automatically work to conjoin things in a narrative way. This show plays with these narrative tensions, but deliberately avoids resolutions. Instead I'm looking for unexpected connections between things, connections that somehow make visible the contradictions – and the absences – embedded in representation itself [20].

15 *Inscriptions of an Immense Theatre*, une œuvre vidéo présentée dans le cadre des deux expositions, obéit à la même stratégie. Conçue comme un triptyque, elle incite les spectateurs à établir des liens entre trois scènes.

Anamorphoses vidéographiques : Inscriptions of an Immense Theatre

16 *Inscriptions of an Immense Theatre* est une œuvre vidéographique sur grand écran de 33 minutes. Elle nous immerge dans trois lieux à priori très différents : la première partie se déroule dans une salle du British Museum, la seconde dans un camp hébergeant des migrants, la troisième dans une carrière. Vides de leurs occupants, ces espaces, identifiables, sont transformés par la présence étrange de l'eau, par le silence nocturne et les effets d'anamorphoses. Si l'artiste privilégie la dimension métaphorique des lieux, elle n'en a pas moins une expérience intime provenant d'un contact prolongé où leur singularité émerge.

17 Dans le premier volet de l'œuvre, Ailbhe Ní Bhriain nous invite à un voyage clandestin au cœur du British Museum, dans la bibliothèque royale (King's Library), et à travers les innombrables vitrines de l'Enlightenment Collection. Ce lieu prestigieux et emblématique, dont l'accès est très réglementé [21], est en partie inondé : une eau noire s'est infiltrée dans la galerie comme après un déluge ou une catastrophe. L'eau, qui « transmet d'étranges et de funèbres murmures [22] », a toujours eu une place centrale dans le travail de l'artiste, qui s'inscrit dans une esthétique romantique donnant forme à la mélancolie. Elle est liée à la pratique de la gravure et aux inversions qu'elle permet entre noir et blanc, endroit et envers, creux et dessin. L'eau, en effet, produit ce que Gaston Bachelard identifie comme un reflet absolu. Elle double le monde. Dans les œuvres d'Ailbhe Ní Bhriain, les paysages, les ciels, les maisons, les murs et les fenêtres se reflètent souvent à la surface de l'eau. Le paysage est alors partiellement inversé : le dehors s'infiltre en dedans, les sols se creusent, les pans verticaux deviennent horizontaux. L'espace est fragmenté ; la perspective fait place à des points de vue multiples et incompatibles ; la notion de lieu, condition de l'être-là, vole en éclats. La singularité du paysage, qui devrait permettre un ancrage et un sentiment d'appartenance géographique, est abolie au profit d'espaces flottants ou d'entre-lieux. La manipulation numérique des images aboutit à

une « dérive des figures et figurations géométrales [23] ». À la surface de l'eau qui a envahi le British Museum, des ridules troublent les reflets, désagrègent les plans et donnent curieusement vie aux objets inanimés. Les statues antiques et les vitrines se reflètent de manière légèrement déformée dans l'eau. À la fois doubles et autres, ces images en miroir créent une inflexion baroque du regard pris dans les plis de la représentation du monde.

Ill. 3 Ailbhe Ní Bhriain, *Inscriptions of an Immense Theatre*, video, arrêt sur image.

Crédits : Ailbhe Ní Bhriain (ailbhenibhriain.com), Domobaal (domobaal.com)

18 Comme c'est le cas dans d'autres œuvres, Ailbhe Ní Bhriain joue avec les reflets de l'eau et du verre. Les fenêtres du mur opposé se reflètent dans les vitrines, brouillant un peu plus encore la structure de l'espace. Référence à la fenêtre albertienne, ces espaces reflétés dans l'eau, plats mais créant une illusion de profondeur, rappellent les dispositifs ou cadres réels et symboliques qui (dé)forment le regard sur le monde. Au sein du musée, le monde est fragmenté, réduit à quelques spécimens naturels.

19 Dans le montage vidéo, l'eau coule en un lent mouvement qui nous plonge dans un temps onirique. Le ralentissement des mouvements permis par la vidéo caractérise l'œuvre de Ní Bhriain. Il génère un effet d'anamorphose cinétique et un trouble phénoménologique.

L'eau, écrit Bachelard à propos des nouvelles d'Edgar Allan Poe, invite le spectateur à « monter dans la barque des fantômes [24] ». Parmi les vitrines du British Museum, nous nous déplaçons sans faire de bruit et cette absence de trace sonore rend notre présence fantomatique. L'eau évoque la mort mais aussi un temps eschatologique : cette eau n'est-elle pas le châtiment de l'homme assoiffé de connaissances et de richesses ?

20 Les images de l'Enlightenment Collection, témoignant de la construction de la connaissance au XVIII[e] siècle, sont accompagnées de la lecture d'un extrait du texte de Samuel Quiccheberg (1529-1567) lu par Eileen Walsh. Il s'agit du plus ancien texte relatif à la muséologie, un texte qui se définit ainsi :

> Inscriptions ou titres du théâtre immense comportant toutes la matière de l'univers et des images extraordinaires si bien qu'il peut à juste titre être appelé aussi réserve des objets fabriqués avec art et merveilleux ainsi que de tout trésor rare, qu'on a décidé de réunir tous ensemble dans ce théâtre afin qu'en les regardant et les manipulant fréquemment on puisse acquérir rapidement, facilement et sûrement une connaissance singulière des choses et une sagesse admirable [25].

21 Le programme propose d'acquérir une grande diversité de choses merveilleuses constituant l'univers et de structurer la collection par le biais d'inventaires et de catalogue dont la taxonomie est perceptible dans l'emploi de vitrines. L'enthousiasme du texte est contrebalancé par la voix lente, profonde et sombre d'Eileen Walsh ainsi que par la musique composée par Susan Stenger rapellant les *keenings* irlandais, des lamentations funèbres [26]. L'utopie des lumières se trouve ainsi contaminée par la conscience contemporaine que l'appropriation du monde naturel a des revers.

22 Dans la seconde partie du triptyque, filmée de nuit, en Irlande, dans un camp de migrants, les fenêtres vides, les murs de tôle et les unités rectangulaires dessinent un espace géométrique minimal qui contraste avec la richesse de la bibliothèque royale. L'espace du camp est un reflet inversé du British Museum, l'envers du décor. La présence de l'eau, que l'on remonte lentement à contre-courant, le noir de la nuit et la répétition du texte de Quiccheberg introduisent

une continuité entre les trois espaces de l'œuvre. Désert et en partie submergé, le camp est constitué de baraquements identiques que seuls des numéros distinguent les uns des autres. À la surface de l'eau des détritus flottent trahissant la négligence et le mépris des lieux comme des résidents. Dérivant dans l'eau noire, le camp ressemble à un paysage exilé. Les baraquements semblent être eux-mêmes apatrides, ancrés nulle part, flottant dans un espace sans borne ni côte auquel nul ne peut s'attacher ou s'identifier. Comme les migrants sont réduits à une vie nue (*bare life* [27]), le paysage est réduit à un espace nu. Le système de prise en charge directe des migrants (*Direct Provision*) mis en place en Irlande à partir de 1999 a été violemment critiqué. Les trente-huit centres qui hébergent des migrants évoquent un univers carcéral et témoignent des stratégies de répression et d'exclusion dont les demandeurs d'asile sont victimes [28]. Le système appréhende le demandeur d'asile comme un indésirable, une personne qu'il faut dissuader de venir et empêcher physiquement de s'installer. Filmer le centre a d'ailleurs été difficile.

23 Dans le montage, les images de ce paysage inhumain sont interrompues par d'autres montrant des statues asiatiques aux formes raffinées et aux visages expressifs. Ces objets exotiques, exposés dans les musées en raison leur beauté étrange et de leur valeur culturelle, surgissent de manière incongrue au milieu de l'architecture minimale et standardisée du camp. Divinités ou démons, les statues du British Museum apparaissent de manière subliminale comme des présences étranges constituant un chœur antique sur la scène d'un théâtre peu ou trop humain. Elles pourraient prononcer la phrase qui clôt cette seconde partie de l'œuvre : « What delight is there in traversing so many lands ? » Cette question s'applique tant aux conquérants de mondes nouveaux à l'époque des grands empires qu'aux migrants contemporains et aux témoins que nous sommes de ces tragédies.

24 Le troisième volet *d'Inscriptions of an Immense Theatre* nous conduit dans une carrière de roche calcaire située en Irlande, à Kilkenny, County Carlow. La pierre bleue, vieille de plusieurs millions d'années, qui y est extraite a été utilisée pour les monuments préhistoriques dont on trouve des vestiges dans la région, puis pour les croix celtes et les monuments plus modernes. Le paysage minéral est donc habité

par l'histoire, marqué par le temps. Ailbhe Ní Bhrain est attachée à cette roche caractéristique des régions du Burren et des îles d'Aran. Très dur, le calcaire doit être entaillé, cisaillé, découpé en blocs géométriques dont les arêtes contrastent avec les veines noires et sinueuses qui se sont formées naturellement à la surface. Les parois présentent des traits, des lignes, des stries et des balafres, des traces graphiques associées au temps géologique comme au temps de l'extraction. On ne s'étonnera pas que ces surfaces aient attiré l'artiste et qu'elle ait choisi de les montrer d'abord en gros plan empêchant ainsi le spectateur d'identifier les lieux. Au premier regard, on songe à des peintures rupestres dans une grotte pariétale mais les chiffres tracés à même la roche témoignent d'une intervention humaine plus récente. Les traces d'exploitation apparaissent comme de véritables cicatrices. L'artiste utilise la topographie du lieu pour en proposer une vision poétique où la géographie devient symbolique. Elle s'est immergée seule plusieurs jours dans la carrière, faisant des relevés photographiques dans le bruit assourdissant des engins et cherchant à comprendre l'histoire et les caractéristiques du lieu.

25 Les images de la carrière sont déstructurées : des vues en surplomb – produites par un drone – sont assemblées à des images prises d'un point de vue différent si bien que le lieu est sans cesse plié, replié ou renversé. La présence humaine n'est révélée que par des vêtements jaunes dont les plis apparaissent furtivement sur les lieux. Ces drapés rappellent que la carrière est un lieu de travail. L'échelle de représentation est instable et perturbe notre compréhension du site. Cette représentation kaléidoscopique crée une impression de vertige. Alternent avec ces plans presque abstraits des vues d'un entrepôt en partie submergé où des animaux vivants sont enfermés et où se déploient des tentures ou écrans. Ce n'est qu'à la fin de la vidéo que la carrière apparaît de manière plus panoramique. Les blocs taillés en escaliers rappellent les gradins d'un théâtre antique et Ailbhe Ní Bhrain s'amuse de ce que le bruit des machines ait obligé l'équipe de tournage à adopter des gestes, presque chorégraphiés, pour communiquer. Théâtre accueillant des mises en abymes répétées, le paysage est donc un espace de projection complexe.

26 Tout comme *Inscriptions* IV et *The Muses*, *Inscriptions of an Immense Theatre* repose sur des tensions et des rapprochements. Les

trois propositions dessinent ce qu'Okwui Enwezor nomme des constellations postcoloniales [29] dans lesquelles le paysage est relationnel dans la mesure où il est le creuset d'histoires parallèles.

Le Montage comme constellation post-coloniale

27 L'hybridité permise par le collage, le montage et l'assemblage est un équivalent plastique du pluralisme culturel induit par la mondialisation [30]. Les correspondances établies dans *Inscriptions of an Immense Theatre* entre des lieux différents opèrent une déterritorialisation et déploient une esthétique de la relation que beaucoup de penseurs associent à la postmodernité [31]. *Inscriptions of an Immense Theatre* élabore une géographie plurielle faite d'échos et de résonnances. Le paysage est à la fois topographique (ses caractéristiques géographiques ou géologiques sont soulignées) et métaphorique. Bien que chaque section soit délimitée par une transition, plusieurs éléments établissent une continuité entre les espaces : l'eau qui a en partie submergé les lieux, la musique et le texte déclamé trois fois avec quelques variations en accompagnement des images. Certaines images fonctionnent comme des charnières entre les trois parties, que ce soit les sculptures du British Museum qui apparaissent parmi celles du centre d'hébergement ou les chiffres inscrits sur les baraquements et sur les parois de la carrière. Les collections de l'Enlightenment Library, le dispositif de prise en charge directe des migrants (*Direct Provision*) et l'exploitation de la carrière résultent en fait d'un même désir de contrôler ce qui apparaît comme différent, que ce soit le monde naturel ou les cultures étrangères. Les notations sur les parois de la roche et les numéros sur les préfabriqués du camp évoquent les classifications taxonomiques du XIX^{e} siècle qui ont permis la structuration des collections. L'appropriation des objets de curiosité, leur muséification et leur étude sont l'expression du pouvoir exercé sur la nature comme sur les peuples non-occidentaux [32].

28 Les collections du British Museum illustrent la collusion entre l'impérialisme et le projet culturel et scientifique. Dans *Inscriptions of an Immense Theatre*, les lignes géométriques des vitrines du musée trouvent un écho dans celles du camp et dans les lignes de faille de la

paroi exploitée par l'homme. Le texte souligne une commune stratégie de catégorisation, de hiérarchisation et d'appropriation. La présence incongrue d'animaux, que ce soit des escargots se déplaçant sur les statues de marbre ou des animaux exotiques enfermés dans l'entrepôt de la carrière, évoque les logiques prédatrices qui sous-tendent la colonisation du monde naturel. Les singes, photographiés pour *The Muses* et *Inscription* IV, et introduits dans *Inscriptions of an Immense Theatre*, ainsi que les oiseaux entraient dans les décors exotiques des tapisseries, tentures et papiers peints des intérieurs aristocratiques. Ils sont ici piégés dans des lieux fermés mais vivants. La présence de ces êtres sauvages exacerbe le sentiment d'étrangeté distillé par le montage.

29 Dans *The Muses*, *Inscription* IV et *Inscriptions of an Immense Theatre*, Ailbhe Ní Bhrain répond à l'appel lancé par Félix Guattari [33] comme à celui de T. J. Demos qui, tous deux, invitent à aborder l'écologie comme intimement liée aux rapports sociaux, aux relations de pouvoir et au colonialisme. Dans *Decolonizing Nature*, Demos incite à un engagement écologique qui mette à nu les liens entre l'exploitation des ressources naturelles et les mécanismes de pouvoir incarnés dans le colonialisme [34].

30 Les trois projets d'Ailbhe Ní Bhriain établissent un lien entre l'extraction des ressources dans la carrière de calcaire, le prélèvement de spécimens (instrumentalisés dans la connaissance rationnelle d'autres cultures et paysages et dans un récit univoque du progrès) et les politiques migratoires actuelles. Le paysage est ainsi historicisé et politisé.

31 La machine de paysagéité, pour reprendre un lexique deleuzien, est fissurée à la fois par la déstabilisation spatiale qui induit un trouble phénoménologique et par l'inscription de l'histoire coloniale dans la texture des lieux, à même les parois. Les trois œuvres dessinent une constellation postcoloniale, c'est-à-dire « un ensemble d'agencements de relations profondément imbriquées et de forces qui s'appuient sur des discours de pouvoir [35] ». Elles poétisent ce que la géographe Kathryn Yusoff identifie comme des stratégies extractives. En historicisant notre relation à la terre, Yusoff met en parallèle l'extraction, l'appropriation de la matière et l'exploitation, puis la marchandisation des ressources humaines qui caractérisent

l'esclavage. Ce qu'elle appelle la géologie de la race (*geologies of race*) est l'organisation historique du non-humain par le colonialisme et ses conséquences présentes :

> The human and its subcategory, the inhuman, are historically relational to a discourse of settler-colonial rights and the material practices of extraction, which is to say that the categorization of matter is a special execution of place, land, and person, cut from relation through geographic displacement [36].

32 Les relations aux sujets coloniaux et au non-humain sont gouvernées par un même principe d'extraction. Lorsque Donna Haraway et Anna Tsing proposent de parler de plantationocène plutôt que d'anthropocène, c'est pour souligner que l'exploitation du sol impliquait celle d'une main d'œuvre souvent arrachée à son lieu de naissance et déshumanisée [37]. Les logiques extractives qui sous-tendent la construction de l'histoire naturelle, l'esclavage et le racisme sont illustrées dans les musées : les spécimens étudiés puis exposés étaient souvent rapportés par des voyageurs impliqués dans le commerce des esclaves [38]. Les installations d'Ailbhe Ní Bhriain invitent à prendre conscience de ces superpositions ou histoires parallèles. Irréductibles à un discours, les œuvres déjouent les logiques de catégorisation pour suggérer des lectures obliques. Les sites familiers nous sont rendus étranges, les camps où les identités sont fixées et les individus enfermés dérivent et flottent, les parois rocheuses s'inversent et se renversent laissant échapper les spectres de l'histoire. De ces « diff-errances [39] » naît la possibilité d'un décentrement.

Conclusion

33 Les métamorphoses du paysage dans les œuvres d'Ailbhe Ní Bhriain, qu'elles soient dues au collage, au montage, aux inflexions du point de vue ou aux anamorphoses, troublent l'inscription phénoménologique de l'être dans l'espace. Elles déconstruisent également l'opposition moderne entre la nature et la culture suggérant que le paysage est une construction tant esthétique que politique. Inséparable des relations de pouvoir, le paysage porte en lui un anthropocentrisme qu'il faut repenser et effacer. Le dépaysement ne doit pas être une

forme d'exotisme qui perpétue des binarismes stériles : il faut dépaysagéifier le non-humain, décoloniser la nature, défaire le paysage. Le montage et le collage s'avèrent être des praxis de décentrement qui induisent un choc esthétique mais également une prise de conscience éthique.

Liste des illustrations

34 1 : *The Muses* V, impression sur papier bambou, dimensions variables, 2020. Courtesy the artist & dombaal, Londres.

35 2 : Installation, *The Muses I*, tapisserie Jacquard, 163 cm x 200 cm, Towner Gallery, UK, 2020. Courtesy Towner Eastbourne.

36 3 : Arrêt sur image, *Inscriptions of an Immense Theatre*, film à canal unique, 33:09 min., 2018. Courtesy the artist & dombaal, Londres.

BIBLIOGRAPHIE

Agamben Giorgio, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, heller-roazen Daniel (trad.), Stanford, Stanford University Press, 1995.

Appadurai Arjun, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalisation*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.

Bachelard Gaston, *L'Eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Livre de Poche, 1942.

Baridon Michel, *Naissance et Renaissance du paysage*, Arles, Actes Sud, 2006.

Chatterjee Sria, « Introduction », *British Art Studies*, n° 18, « The Arts, Environmental Justice, and the Ecological Crisis: A Provocation? Conversation Pieces », novembre 2020, <https://www.britishartstudies.ac.uk/issues/issue-index/issue-18/arts-environmental-justice-ecological-crisis>.

Clark Kenneth, *Leonardo Da Vinci*, Londres, Penguin Books, 1993.

Desvallées André et François Mairesse, « Sur la muséologie », *Culture & Musées*, n° 6, 2005, p. 131-155.

Deleuze Gilles et Félix Guattari, *Mille plateaux, Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.

Deleuze Gilles, Le Pli. Leibniz et le baroque, Les Éditions de Minuit, Paris, 1988.

Demos Thomas J., *Decolonizing Nature, Contemporary Art and the Politics of Ecology*, Berlin, Sternberg Press, 2016.

Edwards Elizabeth, Chris Gosden et Ruth B. Phillips (dir.), *Sensible Objects: Colonialism, Museums and Material Culture*, Oxford et New York, Berg, 2006.

Giblin John, Imma Ramos et Nikki Grout, « Dismantling the Master's House; Thoughts on Representing Empire and Decolonising Museums and Public Spaces in Practice, An Introduction », *Third Text*, Volume 33, n°4-5, *Exhibiting the Experience of Empire: Decolonising Objects, Images, Materials and Words*, 2019, p. 471-486.

Guattari Félix, *Les Trois Écologies*, Paris, Galilée, 1989.

Le breton David, *Des Visages*, Paris, Métaillé, 1992.

Enwezor Okwui, « The Postcolonial Constellation; Contemporary Art in a State of Permanent Transition », dans Smith, Enwezor, Condee (dir.), *Antinomies of Art and Culture*, Durham et Londres, Duke University Press, 2008, p. 207-234.

Haraway Donna, « Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin », *Environmental Humanities*, n° 6, 2015, p. 159-165.

Lentin Ronit et Robbie McVeigh, *After Optimism? Ireland, Racism and Globalisation*, Dublin, Metro Eireann Publications, 2006.

Lentin Ronit, « Anti-racist responses to the racialisation of Irishness: Disavowed multiculturalism and its discontents », dans Ronit Lentin et Robbie McVeigh (dir.), *Racism and Anti-Racism in Ireland*, Belfast, Beyond the Pale, 2002.

Mac giolla léith Caomhín, « Interview with Ailbhe Ní Bhriain », *Études Irlandaises*, n° 45-1, 2020, p. 15-24.

Mons Alain, « L'intervalle des lieux », *Le Portique* (en ligne), 2003.

Morisson Valérie, « The visible and the invisible in photographic works by Patrick Hogan, Ailbhe Ní Bhriain and David Creedon », *Études britanniques contemporaines*, n° 47, Julie Morère (dir.), *The Imaginaries of Space*, 2014, <http://ebc.revues.org/1850>.

Morisson Valérie, « A People's Sense of Belonging: the Dislocation of the Ethnoscape », *Canadian Journal of Irish Studies*, special issue: *Culture and "Out of Placeness" in Post Celtic Tiger Ireland, 2008-2013*, n° 37, 1+2, 2011, p. 178-207.

Morisson Valérie, « Poeïtic Adriftness in Ailbhe Ní Bhriain's Video Art: Dissolved Points », dans Laurence Petit et Pascale Tollance (dir.), Point, Dot, Period… The Dynamics of Punctuation in Text and Image, Cambridge, Cambridge Scholars, 2015, p. 32-47.

Mulvey Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen* 16.3, Automne 1975, p. 6-18.

Pieterse Jan Nederveen, « Globalization as hybridization », dans Mike Featherstone, Scott M. Lash et Roland Robertson (dir.), *Global Modernities*, Londres, Sage

publications, 1997.

Ní Bhriain Ailbhe et Mine Kaplangi, *Interview*, artfridge.de, <https://www.domobaal.com/resources/ailbhenibhriain/artfridge-interview-ailbhe-ni-bhriain-mine-kaplangi-14.04.20.pdf>.

Virilio Paul, « Le littoral, la dernière frontière », *Esprit*, n° 12, 2004.

Virilio Paul, *L'Espace critique*, Paris, Christian Bourgeois Editeur, 1989.

Yusoff Kathryn, *A Billion Black Anthropocenes of None*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2018.

Zwingenberger Jeanette, *Léonard de Vinci. L'Énigme des images*, Paris, In Fine, 2019.

NOTES

1 Caomhín Mac Giolla Léith, « Interview with Ailbhe Ní Bhriain », *Études Irlandaises*, n° 45-1, 2020, p. 15-24, p. 20.

2 Trattato, cité par Kenneth Clark, *Leonardo Da Vinci*, Londres, Penguin Books, 1993, p. cxliii.

3 Voir Jeanette Zwingenberger, *Léonard de Vinci. L'Énigme des images*, Paris, In Fine, 2019.

4 « Mon œuvre ambitionne de reconfigurer ces sites ou images familières dans l'espoir qu'ils deviennent moins lisibles ou qu'ils déploient des récits multiples et parallèles. » (Traduction de l'auteure), « Ailbhe Ní Bhriain », entretien par Mine Kaplangi pour artfridge.de, 14.04.20, <https://www.domobaal.com/resources/ailbhenibhriain/artfridge-interview-ailbhe-ni-bhriain-mine-kaplangi-14.04.20.pdf>.

5 Nous renvoyons le lecteur à nos analyses d'œuvres antérieures : « The visible and the invisible in photographic works by Patrick Hogan, Ailbhe Ní Bhriain and David Creedon », *Études britanniques contemporaines*, n° 47, 2014, <http://ebc.revues.org/1850> ; « A People's Sense of Belonging: the Dislocation of the Ethnoscape », *Canadian Journal of Irish Studies*, n° 37, 1+2, 2011, p. 178-207 ; « Poeïtic Adriftness in Ailbhe Ní Bhriain's Video Art: Dissolved Points », dans Laurence Petit et Pascale Tollance (dir.), *Point, Dot, Period… The Dynamics of Punctuation in Text and Image*, Cambridge, Cambridge Scholars, 2015, p. 32-47.

6 Mac Giolla Léith, « Interview with Ailbhe Ní Bhriain », *op. cit.*, p. 19.

7 Michel Baridon, *Naissance et Renaissance du paysage*, Arles, Actes Sud, 2006, p. 16

8 C'est le cas dans *Great Good Places* (2011), *The Suspension Room* (2010), *The Emigrant* (2010) ou *Aftermath Series* (2007-2008). Voir le site de l'artiste : <https://ailbhenibhriain.com/works>.

9 « [e]ssayer de repenser la manière dont on regarde et ce que nous pensons connaître bouleverse des modes de représentations familiers qui s'avèrent finalement reposer sur des présupposés qui ne tiennent plus. » (Traduction de l'auteure). Mac Giolla Léith, « Interview with Ailbhe Ní Bhriain », *op. cit.*, p. 19.

10 David Le Breton, *Des Visages*, Paris, Métaillé, 1992, p. 13.

11 Voir Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, 16.3, Automne 1975, p. 6-18.

12 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, *Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 222.

13 *Ibid.*, p. 229

14 *Ibid.*, p. 230.

15 *Ibid.*, p. 232.

16 Gilles Deleuze, *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1988, p. 5.

17 Deleuze et Guattari, *Mille plateaux*, *Capitalisme et schizophrénie 2*, *op. cit.*, p. 594.

18 Voir Elizabeth Edwards, Chris Gosden, Ruth B. Phillips, « Introduction », dans Elizabeth Edwards, Chris Gosden, Ruth B. Phillips (dir.), *Sensible Objects: Colonialism, Museums and Material Culture*, Oxford et New York, Berg, 2006, p. 1-33, p. 3.

19 L'exposition comprend aussi des photographies prises à Bletchley Park, quartier général des renseignements britanniques pendant la seconde guerre mondiale, montrant les machines utilisées pour décrypter les codes élaborés par la marine nazie à partir d'Enigma, une machine à crypter. Elle inclut aussi un portrait étrange et lugubre réalisé à partir d'une superposition de portraits robots.

20 « J'ai toujours été intéressée par la manière dont les choses agissent les unes sur les autres par simple proximité. Que ce soit les objets placés les uns à côté des autres dans les vitrines de musée ou les jointures entre deux images dans le montage d'un film, automatiquement on les relie par un fil narratif. Cette exposition joue avec les tensions narratives mais évite

délibérément de les dissiper. Je cherche des connections inattendues entre les choses qui puissent rendre visibles les contradictions, et les absences, qui se logent dans la représentation elle-même. » (Traduction de l'auteure), « Ailbhe Ní Bhriain », entretien par Mine Kaplangi, *op. cit.*

21 Dix-huit mois ont été nécessaires pour que l'artiste ait toutes les autorisations et la possibilité de filmer les salles de nuit.

22 Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves, essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Livre de Poche, 1942, p. 59.

23 Paul Virilio, *L'Espace critique*, Paris, Christian Bourgeois Editeur, 1989, p. 14.

24 Bachelard, *L'Eau et les rêves*, *op. cit.*, p. 61.

25 Desvallées André, Mairesse François, « Sur la muséologie », *Culture & Musées*, n° 6, 2005, p. 131-155.

26 Stenger est sensible au paysage : elle a composé en 2014 une installation sonore, *Sound Strata of Coastal Northumberland*, dans laquelle la musique reposait sur un schéma en coupe des strates géologiques du paysage.

27 Giorgio Agamben, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Lives*, Stanford, Stanford University Press, 1995.

28 Voir les travaux du sociologue Ronit Lentim mentionnés en bibliographie.

29 Okwui Enwezor, « The Postcolonial Constellation; Contemporary Art in a State of Permanent Transition », dans Smith, Enwezor, Condee (dir.), *Antinomies of Art and Culture*, Durham et Londres, Duke University Press, 2008, p. 207-234, p. 208.

30 Jan Nederveen Pieterse, « Globalization as hybridization », dans Mike Featherstone, Scott M. Lash and Roland Robertson (dir.), *Global Modernities*, Londres, Sage publications, 1997, p. 53.

31 Voir Paul Virilio, « Le littoral, la dernière frontière », *Esprit*, n° 12, 2004, Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalisation*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996 ; Alain Mons, « L'intervalle des lieux », Le Portique, online journal, 2003.

32 « Museums were both produced by and producers of the ideals that drove the growth of European empires. As such, many of the collections made during and since the colonial era are unique and powerful reflections

of this history. Despite this potential, with few exceptions, object-focused critical histories of empire in museums have typically either been marginalised in favour of celebratory narratives, art historical perspectives or de-historicised ethnographic descriptions. » John Giblin, Imma Ramos et Nikki Grout, « Dismantling the Master's House; Thoughts on Representing Empire and Decolonising Museums and Public Spaces in Practice, An Introduction », *Third Text*, Volume 33, n° 4-5, *Exhibiting the Experience of Empire: Decolonising Objects, Images, Materials and Words*, 2019, p. 471-486.

33 Félix Guattari, *Les Trois Écologies*, Paris, Galilée, 1989.

34 T. J. Demos, *Decolonizing Nature, Contemporary Art and the Politics of Ecology*, Berlin, Sternberg Press, 2016.

35 Enwezor, « The Postcolonial Constellation », *op. cit.*, p. 208.

36 « L'humain et sa sous-catégorie, le non-humain, sont historiquement liés au discours sur les droits du colon et aux pratiques matérielles d'extraction, si bien que la catégorisation de la matière est indissociable d'un traitement spécifique du lieu, de la terre, et des personnes, extraits, sectionnés et géographiquement déplacés. » (Traduction proposée par l'auteure), Kathryn Yusoff, *A Billion Black Anthropocenes of None*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2018, p. 2.

37 Donna Haraway, « Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin », *Environmental Humanities*, n° 6, 2015, p. 159-165.

38 Sria Chatterjee**,** « Introduction », *British Art Studies*, n° 18, « The Arts, Environmental Justice, and the Ecological Crisis: A Provocation? Conversation Pieces », novembre 2020, <https://www.britishartstudies.ac.uk/issues/issue-index/issue-18/arts-environmental-justice-ecological-crisis>.

39 Voir Morisson, « Poeïtic Adriftness in Ailbhe Ní Bhriain's Video Art », *op. cit.*

RÉSUMÉ

Français
Ailbhe Ní Bhriain, artiste irlandaise, explore depuis ses premières œuvres le paysage comme un espace palimpseste hanté tant par l'histoire nationale et coloniale que par le spectre du déracinement. Sa technique hybride reflète la profondeur du paysage et l'entrelacement des dimensions imaginaires et

topographiques de ce dernier. La manipulation des images et du son permise par la vidéo confère un caractère onirique aux lieux mais le dépaysement est au service d'un propos politique et éthique : les œuvres sur lesquelles portent l'analyse reposent sur une esthétique archipélagique indissociable d'un regard décentré sur l'Autre invitant à reconsidérer la représentation du sujet-objet colonial ou étranger. L'altération des lieux mène à l'altérité ; les parallèles suggérés entre divers espaces conduisent quant à eux à dévoiler une même emprise sur l'autre exotique et sur le monde naturel.

AUTEUR

Valérie Morisson
LARCA, UMR 8225, Université de Paris
TIL, EA 4182, Université de Bourgogne
IDREF : https://www.idref.fr/125279035
ORCID : http://orcid.org/0000-0002-1279-2864
HAL : https://cv.archives-ouvertes.fr/valerie-morisson
ISNI : http://www.isni.org/0000000139382278

Situations d'arrachement géographique et existentiel chez Isabelle Eberhardt et Albert Camus

Ema Galifi

DOI : 10.35562/textures.281

Droits d'auteur
CC BY 4.0

PLAN

Arrachement à soi et logique de la conversion chez Isabelle Eberhardt
Le dépaysement chez Albert Camus comme poétique de l'inhumain

TEXTE

1 Isabelle Eberhardt, née à Genève, en 1877 est une jeune écrivaine qui s'essaie au nomadisme en Méditerranée. Elle voyage principalement en Algérie, dans des espaces désertiques encore peu connus des Européens, au Nord-Est du Sahara algérien, en passant par le Sud-oranais, à l'Ouest de l'Algérie, jusqu'à Aïn Séfra où elle décède en 1904 lors de la crue de l'*oued*. Voyager est pour elle une manière de sublimer ses multiples déracinements familiaux : fille illégitime, elle ne connaît pas son père. Sa mère, Natalia Nicolaïevna de Mœrder, est frappée d'ostracisme par l'aristocratie russe. Elle décide de s'éloigner de sa famille et s'installe à Genève en 1871, où elle donne naissance à Isabelle dans de troubles circonstances. Natalia Nicolaïevna de Mœrder élève sa fille avec son précepteur, l'Arménien Alexandre Trofimowsky, surnommé Vava, anarchiste et épris de pensées peu conformes à l'opinion commune en cours à Genève. Son enfance est tissée par le dépaysement. Son environnement de socialisation primaire fait d'Isabelle Eberhardt une personne en elle-même dépaysante. Elle est perçue comme « une originale » : elle déambule dans les rues genevoises habillée en garçon, en tenue de marin ou coiffée d'un fez ; ou encore elle prend part activement au mouvement révolutionnaire des Jeunes-Turcs et côtoie des personnes dissidentes

et surveillées par les autorités. À tout cela s'ajoutent les départs soudains voire violents de la maison familiale de certains de ses demi-frères et sœurs, qu'Isabelle vit comme des drames, alimentés par le décès de sa mère puis de Vava [1]. Privée de ses repères, progressivement déracinée, Isabelle va prendre le chemin de l'errance et du nomadisme auprès des peuples de l'Algérie, loin de la pratique stéréotypée des lieux de ses contemporains colons et orientalistes. Elle cherche paradoxalement à remédier à sa situation d'arrachement existentiel par un arrachement géographique volontaire et cela dans l'intention d'un réenracinement.

2 Albert Camus quant à lui est né sur le sol algérien en 1913 à Mondovi. C'est l'école qui lui permet de découvrir l'univers de la culture lettrée et de la pensée, et l'arrache à la misère culturelle dans laquelle il était plongé en raison de l'extraction familiale. Son voyage vertical à travers les classes sociales prend la trajectoire de dépaysement inverse à celle d'Isabelle Eberhardt. Cependant tous deux sont clairement des transfuges de classe [2]. C'est ensuite l'épineux conflit algérien qui provoque un arrachement géographique et qui sera vécu comme un véritable exil. En dépit de sa vie parisienne et de son couronnement littéraire par le Prix Nobel en 1957, il n'oubliera jamais d'où il vient, et cherchera toujours à faire un pont harmonieux entre les deux pôles qui occasionnèrent son dépaysement — l'enfance algérienne dans la pauvreté et la découverte du monde de la pensée — et cela dans le but de s'enraciner toujours mieux dans une existence moins inquiète. Il ne se remettra jamais totalement de ces arrachements et expériences de dépaysement : son œuvre se trouve ponctuée d'une complainte nostalgique de sa terre natale et de son enfance.

3 Cette contribution propose une mise en dialogue des expériences eberhardtienne et camusienne du dépaysement dans le champ interprétatif géo-littéraire. Nous recourrons à la théorie de la géographie humaniste qui s'intéresse à l'attachement aux lieux, aux paysages et aux territoires, dans une perspective existentielle [3]. Dans *L'Homme et la terre* Éric Dardel écrit à propos du sens premier de la géographie :

> Connaître l'inconnu, atteindre l'inaccessible, l'inquiétude géographique précède et porte la science objective. Amour du sol

> natal ou recherche du dépaysement, une relation concrète se noue entre l'homme et la Terre, une *géographicité* de l'homme comme mode de son existence et de son destin [4].

4 Nous n'aborderons pas directement l'amour que ces auteurs portent à la terre méditerranéenne et leur attachement à un lieu parce que cette question a fait l'objet d'une communication à l'université de Bucarest dont l'acte du colloque est sur le point d'être publié [5]. Nous partons de la conclusion de cette communication selon laquelle leurs conceptions du déplacement dans l'espace se rejoignent. Leur expérience de dépaysement les conduit au même endroit : une prise de conscience d'une territorialité méditerranéenne comme expérience personnelle de l'espace. Ils puisent dans cette dernière leur identité et leur rapport à l'altérité, comprise comme l'autre humain et l'autre de l'humain que sont la nature, les existants. Il s'agira dans cette contribution d'étudier les modalités et les mécanismes de leur territorialité, entre dépaysement et repaysement. Des deux acceptions généralement admises du dépaysement, ce n'est pas le changement agréable ou volontaire de cadre de vie qui nous intéressera, mais le processus de privation ou d'arrachement géographique et existentiel qui peut conduire à une révolution intérieure. Nous nous intéresserons donc au dépaysement comme déracinement tant géographique qu'intérieur, comme arrachement à ce qui est connu de soi et du monde. Le dépaysement devient alors un processus existentiel de quête de repaysement [6], entendu comme l'élection d'un nouveau point d'ancrage géographique suite au tissage d'une relation profonde à un lieu, qui implique une transformation ontologique. C'est ce que nous allons étudier à travers la logique de la conversion chez Isabelle Eberhardt et la poétique de l'inhumain chez Albert Camus.

Arrachement à soi et logique de la conversion chez Isabelle Eberhardt

5 Isabelle Eberhardt est souvent présentée de manière peu complexe comme une voyageuse de l'extrême et une grande nomade qui refuse la vie sédentaire et son confort, tournant ainsi le dos à l'Europe par

choix d'une vie plus riche en expériences [7]. Il est souvent oublié que son dépaysement est, dans une certaine mesure, subi et suscite un arrachement à elle-même. L'errance induite par son dépaysement mène souvent à l'expression d'une souffrance et d'une dilution de soi. Dans ses correspondances se trouve par exemple cette phrase : « Je crois qu'il serait insensé de ma part de quitter une telle vie, pour aller… où ? Au *diable* (R), probablement, car c'est bien là qu'aboutit une vie errante, incohérente et sans but [8] ». Isabelle ne voyage pas pour se dépayser — dans le sens galvaudé du dépaysement, aujourd'hui bien connu de la société du divertissement et du tourisme de masse. Les motifs de son voyage sont existentiels : elle se dépayse pour survivre, pour mettre fin à la fragmentation de son ancrage. Elle veut s'enraciner à nouveau et de manière plus profonde. Chez Eberhardt, le dépaysement n'est pas seulement géographique mais existentiel [9].

6 En effet, son dépaysement prend la forme première d'un changement des habitudes jusqu'à la radicalité. Avec son changement d'environnement, c'est son identité, sa manière de vivre et d'être-au-monde qui se transforment. Son écriture viatique témoigne de son dépaysement à la fois géographique et existentiel. Elle jongle entre le féminin et le masculin sur le plan vestimentaire mais aussi scriptural lorsqu'elle parle d'elle. Le rythme brisé et instable de son écriture couplé à une correction de la langue française lacunaire et à l'emploi de la langue arabe ou russe ou encore l'oralité de son écriture donnent de la texture à son dépaysement :

> Sorti, sur Souf, par une obscurité grise, donnant le vertige… Perdu la route plusieurs fois… Sensations étranges, dans la plaine avec l'horizon semblant remonter en forme de dunes, et les villages représentant des haies de *djerid*…
> […] Pendant quelques jours, été tous les après-midi, avec Khalifa Tahar ou seul, sur la route de Delia… Jardins à fleur de sable, mélancoliques palmeraies, clôtures avec, pour arrière-plan, les éternelles dunes du Souf [10].

7 Le dépaysement existentiel peut encore se percevoir lorsqu'elle vit à la manière des nomades au point de s'ouvrir à la dévotion mystique lorsqu'elle se convertit au soufisme. Sa conversion la conduit sur la voie de l'idéal de pauvreté et de l'ascétisme, qu'empruntent les *fakirs*.

Durant son voyage elle recherche le grand dépouillement, à la fois matériel et intérieur. Elle vit sa quête loin de tout confort et cherche à se retirer du monde, au point, progressivement, de s'avouer se trouver dans une voie méditative — elle qui ne vivait que pour pérégriner :

> Peu à peu je sens les regrets et les désirs s'évanouir en moi. Je laisse mon esprit flotter dans le vague et ma volonté s'assoupir.
> Dangereux et délicieux engourdissement, conduisant insensiblement, mais sûrement, au seuil du néant.
> Ces jours, ces semaines, où il ne s'est rien passé, où on n'a rien fait, où on n'a même tenté aucun effort, où on n'a pas souffert, à peine pensé, faut-il les rayer de l'existence et en déplorer le vide ? Après l'inévitable réveil, faut-il, au contraire, les regretter, comme les meilleurs peut-être de toute la vie ?
> Je ne sais plus.
> A mesure que passe dans mon sang la sensation de vieil Islam immobile, qui semble être ici la respiration même de la terre, à mesure que s'en vont mes jours calmés, la nécessité du travail et de la lutte m'apparaît de moins en moins. Moi qui, naguère encore, rêvais de voyages toujours plus lointains, qui souhaitais d'agir, j'en arrive à désirer, sans oser encore me l'avouer bien franchement, que la griserie de l'heure et la somnolence présentes puissent durer, sinon toujours, au moins longtemps encore [11].

8 La logique de la conversion convient alors parfaitement pour caractériser son dépaysement. *Convertir* signifie étymologiquement un changement de direction et un retour à soi, à l'origine. Pierre Hadot explique que le terme latin *conversio* vient de deux mots grecs :

> [...] d'une part *epistrophê* qui signifie changement d'orientation et implique l'idée d'un retour (retour à l'origine, retour à soi), d'autre part *metanoïa* qui signifie changement de pensée, repentir, et implique l'idée d'une mutation et d'une renaissance. Il y a donc, dans la notion de conversion, une opposition interne entre l'idée de "retour à l'origine" et l'idée de "renaissance [12]".

9 Cette dialectique de la conversion, au-delà de sa dimension religieuse, correspond totalement à la quête de notre auteure : la conversion comme changement de vue, comme transformation ou

révolution de la pensée et de la personnalité au point de pouvoir parler de recommencement, de renaissance à soi et au monde. Elle se dépayse pour mieux se repayser et de son errance va naître une résidence [13], un retour à soi. Le dépaysement finit par perdre son caractère privatif et l'expérience de l'étrangeté devient familière. Cette expérience de dépaysement la plonge dans une quête mystique qui l'ouvre à ce qui la dépasse. Ce n'est pas seulement l'altérité culturelle et l'ailleurs géographique qui provoquent son dépaysement. Elle porte rarement un regard exotique au sens de Jean-François Staszak [14] sur les réalités qu'elle rencontre lors de ses voyages. C'est véritablement sa quête mystique qui lui procure une expérience profonde de dépaysement, à savoir, un dépaysement de l'esprit ou de son être. Elle abandonne une partie de son identité, s'en détache pour faire l'expérience de l'évanouissement du moi égotique, appelé *nafs* chez les soufis. Elle pousse sa personnalité et son identité dans leurs retranchements, au point de revêtir le masque de l'autre. Par ce jeu identitaire qu'elle instaure très jeune dans ses correspondances et signatures de textes, en empruntant des noms tels que Nicolas Podolinsky ou Mahmoud Saadi, elle apprend l'horizon infini des attributs que peut revêtir son identité, à jamais mouvante et modulable. Elle découvre alors la dimension construite de son *nafs* face à la pérennité de l'être ou de l'âme — terme qu'elle emploie souvent. Durant son voyage, s'opère une révolution quant à son appréhension de la réalité : le monde sensible et le corps deviennent secondaires. Son *safar*, ou voyage initiatique, la transforme profondément et c'est dans cette logique de conversion que se situe le dépaysement le plus important chez Eberhardt :

> Comment diable expliquer qu'à la maison, avec des vêtements excellents, du feu et une nourriture saine entre toutes, avec les soins idolâtres de Maman, le moindre coup de froid se transformait chez moi en bronchite et que, maintenant, j'ai souffert du froid glacial d'El Oued, l'hôpital y compris, que j'ai été exposé aux intempéries en route, qu'ici je gèle, j'ai continuellement les pieds mouillés, des vêtements d'été et des chaussures déchirées et que je ne suis pas même enrhumé ?
> Le corps humain n'est rien, et l'âme humaine est tout. D'ailleurs, une belle âme est la seule beauté réelle, puisque, sans elle, pour un vrai esthète, la beauté physique elle-même n'existe pas [15]…

10 Elle fait l'expérience de ce que les soufis désignent par *al-fana*, à savoir l'extinction ou l'anéantissement du soi, l'élévation de l'esprit au plan divin par un arrachement au monde sensible. Faouzi Skali dans *La Voie soufie* explique que :

> Cette extinction consiste pour le disciple à intensifier sa conscience de la "Présence" divine jusqu'à ce que celle-ci devienne pour lui la seule réalité et efface toute trace de son individualité. L'évanouissement de l'individualité s'accompagne d'ailleurs de celui de toute la Création car seule subsiste l'Unicité divine en elle-même [16].

11 Par cette néantisation du plan égotique, Isabelle Eberhardt fait une expérience de dépaysement des plus déconcertantes : lors de son *safar*, elle est arrachée à l'ici-bas, au pays, pour des réalités indicibles et intangibles lors de moments d'*ex-tasis* — littéralement, le fait de se tenir en dehors de soi-même. Est-il possible de vivre un dépaysement aussi radical que celui suscité par cette quête mystique ? Néanmoins, ce dépaysement rejoint à un moment donné le monde : c'est le *Baqâ*, moment de réintégration au monde et du retour vers les créatures [17]. Lorsqu'elle contemple la nature, elle vit une renaissance après avoir fusionné avec le paysage contemplé. Cette expérience de fusion avec le monde lors de sa contemplation renvoie dans le soufisme à la dimension cosmique du Moi. Elle s'intègre totalement au paysage contemplé et ne fait plus qu'un avec lui : le sujet disparaît pour laisser la place au monde dans son objectalité. Dans le langage phénoménologique, il s'agit d'une dépersonnalisation, d'une sortie de soi pour fusionner avec le monde suite à l'*epokhê*, moment de la réduction phénoménologique [18] :

> Stah-el-Hamraïa, le plus charmant des *bordj*, perché sur le sommet d'une colline aride, dominant l'immensité des *chott*, il semble une sentinelle gardant les solitudes.
> Au pied de la colline, un petit jardin sans clôture, inondé, quelques palmiers solitaires, quelques figuiers chétifs et dénudés, et des arbres à feuilles caduques qui doivent être des trembles ou une espèce malingre d'eucalyptus… Sur le sol, dans l'eau, de hautes herbes dures et sombres, telles des chevelures noyées…
> […] Les grands buissons sahariens au feuillage d'aiguilles sombres se sont dépouillés des poussières hivernales et semblent vêtus de

> velours. Les jujubiers, ratatinés, comme ramassés sur eux-mêmes, d'aspect méchant, se couvrent de petites feuilles ronde d'un vert tendre, presque doré ; les genêts sont tout étoilés de fleurs blanches, petits sabots candides et parfumés ; des herbes s'élèvent gonflées de sève ; les touffes de drinn, faisceaux rigides et brillants, sont vertes et s'empanachent déjà ; cà et là, une asphodèle érige sa haute hampe et ses petites clochettes pâles ; un iris violet et d'humbles fleurettes bleues qui se cachent dans l'ombre amie des buissons…
> De toute cette verdure, de toute ces richesse écloses d'hier, étalées pour quelques jours sous le ciel qui sera de plomb bientôt, qui cessera de sourire pour des mois et des mois, un parfum monte, composite et grisant, une senteur languissante et chaude.
> Une infinité d'oiseaux migrateurs voltigent et chantent dans le désert en fête. Les alouettes s'élèvent vers le jour naissant, lancent en battant des ailes leur appel tendre, puis retombent dans les buissons comme pâmées.
> Et sur toute cette joie éphémère la tristesse mystérieuse du désert jette partout son ombre éternelle [19].

12 Le dépaysement est, dans le cas d'Isabelle Eberhardt, le moment de la traversée du désert autant symbolique que géographique, pour se rapprocher de l'essentiel, de l'Unité de soi avec le monde qu'elle trouve dans la quête mystique. Nous le verrons, cela rejoint la manière dont se décline le dépaysement chez Camus comme poétique de l'inhumain.

Le dépaysement chez Albert Camus comme poétique de l'inhumain

13 Le 28 mars 1939 Camus fait, pour « Le Salon de lecture » d'*Alger républicain*, une critique de l'ouvrage *Forêt vierge* de Ferreiro de Castro [20], traduit par Blaise Cendrars, dans laquelle il met en relation le dépaysement avec l'inhumain. Un jeune portugais Alberto, personnage principal de *Forêt vierge*, est exilé de son pays pour des raisons politiques et se retrouve en Amazonie à travailler difficilement dans l'exploitation de caoutchouc. À partir de cette trame, Camus décline différents degrés de compréhension de l'inhumain.

14 Tout d'abord, il l'associe à la violence de l'exil qui est un arrachement à son pays. Camus se reconnaît dans ce jeune Alberto et repense à l'expérience topophobe [21] de son voyage en 1936 en Europe centrale relaté dans *L'Envers et l'Endroit*. La topophobie renvoie aux expériences désagréables d'un lieu, à l'inverse de la topophilie [22] qui caractérise les expériences agréables. L'angoisse qu'il a pu ressentir à Prague face à l'éloignement de sa terre natale et à l'extranéité vient du déracinement inhérent à son enfance. Si Camus a quelques racines auprès des membres de sa famille, il exprimera à la fin du *Premier Homme*, au chapitre qui s'intitule « Obscur à soi-même », n'avoir pas de tradition transmise et avoir dû se construire seul, créer sa propre tradition et se donner les conditions de possibilité pour son enracinement :

> Oui, il avait vécu ainsi dans les jeux de la mer, du vent, de la rue, sous le poids de l'été et les lourdes pluies du bref hiver, sans père, sans tradition transmise, mais trouvant un père pendant un an, et juste au moment où il le fallait, et avançant à travers les êtres et les choses des [écoles], la connaissance qui s'ouvrait à lui pour se fabriquer quelque chose qui ressemblait à une conduite (suffisant à ce moment pour les circonstances qui s'offraient à lui, insuffisantes plus tard devant le cancer du monde) et pour se créer sa propre tradition [23].

15 Il est déraciné dès la naissance par l'absence physique de père et symbolique de mère du fait de son mutisme. Il est une deuxième fois déraciné et donc dépaysé lorsqu'il passe de la misère culturelle de sa famille à la profusion des richesses intellectuelles et spirituelles grâce à l'école et à ses études supérieures. Le changement est total, il s'agit d'une révolution pour le jeune Camus, et en cela il est possible de dire qu'à l'instar d'Eberhardt, il vit une logique de la conversion. C'est pourquoi il cherche constamment à retrouver ou reconstruire son ancrage tellurique premier — unique élément pérenne et inaltérable. La terre méditerranéenne est finalement son seul point d'ancrage et de repère. Ses premières expériences de dépaysement, d'ordre existentiel, sont déterminantes pour comprendre les logiques territoriales d'Albert Camus, et plus particulièrement son rapport à l'espace algérien et aux autres lieux par le contraste. Ainsi, son voyage à Prague est sa première expérience de dépaysement géographique, sa première rencontre avec les terres du « Nord », selon sa

géographie intime : il sort de l'espace vécu et connu méditerranéen et subit l'altérité. Il éprouve ce dépaysement sur le mode du choc et du déracinement momentané : c'est une immersion brutale dans l'extranéité, il est complètement décontenancé par l'absence de ses repères méditerranéens. Nous sommes là bien loin du dépaysement comme recherche agréable d'un changement d'habitudes et de décor : le mal du pays s'empare de lui et il fera tout ce qu'il peut pour amoindrir ce dépaysement au lieu de s'y ouvrir. Son objectif au début de « La mort dans l'âme » est de « tuer le temps », de combler ses journées afin de ne pas se retrouver face à lui-même et sa conscience inquiète : « Je restais au lit le plus tard possible et mes journées se trouvaient diminuées d'autant [24] ». Il veut limiter les mauvaises surprises de l'inconnu du voyage, il organise ses journées pour y « répandre des points d'appui [25] » et ainsi contrer son angoisse suscitée par Prague. Il se contente de lieux décevants mais qu'il connaît déjà comme s'il s'était résigné à ne percevoir que la part d'ombre de Prague. C'est le cas de cet abominable restaurant où la nourriture est fort peu ragoûtante, l'ambiance et les personnes sordides, mais dans lequel Camus se rend chacun des six jours de son séjour :

> Par là, je promenai toute la journée une perpétuelle envie de vomir. Mais je n'y cédai pas, sachant qu'il fallait s'alimenter. D'ailleurs, qu'était cela au prix de ce qu'il eût fallu subir à essayer un nouveau restaurant ? Là du moins, j'étais "reconnu [26]".

16 Il y a une certaine détermination de Camus à subir cette ville et son dépaysement jusqu'à l'absurde. Il refuse de se laisser aller à elle, il émet toujours de la résistance face à son mouvement et essaie parallèlement de s'abandonner à l'art pour y trouver la lumière méditerranéenne qui manque à Prague. Dans cette ville, Camus se trouve dans la position d'*outsideness* selon la terminologie d'Edward Relph, c'est-à-dire, séparé et aliéné dans un lieu dépourvu de référentiels et de significations [27] :

> Je faisais ma toilette et j'explorais méthodiquement la ville. Je me perdais dans les somptueuses églises baroques, essayant d'y retrouver une patrie, mais sortant plus vide et plus désespéré de ce tête-à-tête décevant avec moi-même. [...] A l'ombre de sa cathédrale

> et de ses palais, à l'heure où le soleil déclinait, mon pas solitaire faisait résonner les rues. Et m'en apercevant, la panique me reprenait. Je dînais tôt et me couchais à huit heures et demie. Le soleil m'arrachait à moi-même. Églises, palais et musées, je tentais d'adoucir mon angoisse dans toutes les œuvres d'art. Truc classique : je voulais résoudre ma révolte en mélancolie. Mais en vain. Aussitôt sorti, j'étais un étranger [28].

17 La culture échoue à pallier le manque de caractéristiques méditerranéennes dans les paysages et donc à lui procurer un sentiment de familiarité. Il exprime en cela l'idée que la culture ne peut rien pour l'humain, elle ne peut pas le toucher ni l'habiter en l'absence de la chaleur du vécu, voire d'un enracinement qui rend disponible à l'amour du monde. C'est dire qu'il n'a jamais quitté le rivage méditerranéen parce que c'est dans ces terres qu'il fait l'expérience de ce que Edward Relph nomme l'*insideness*, soit la profondeur d'ancrage et d'attachement à un lieu [29], par opposition à l'*outsideness*. Plus l'ancrage et l'attachement sont forts, plus le lieu est déterminant dans la structuration de la personne et de ses expériences. Inversement, moins ce lien est important, plus fortes seront les expériences d'extranéité. C'est en ce sens qu'Edward Relph parle de situation d'*existential insideness* et d'*existential outsideness*. Ainsi, lorsque Camus se rend dans des contrées nordiques, son expérience des lieux se fait par le filtre de son modèle culturel sud-méditerranéen :

> De cette chambre où arrivent les bruits d'une ville étrangère, je sais bien que rien ne peut me tirer pour m'amener vers la lumière plus délicate d'un foyer ou d'un lieu aimé. Vais-je appeler, crier ? Ce sont des visages étrangers qui paraîtront [30].

18 Ou encore quelques lignes plus loin : « Alors je pensai désespérément à ma ville, au bord de la Méditerranée, aux soirs d'été que j'aime tant, très doux dans la lumière verte et pleins de femmes jeunes et belles [31] ». Camus restreint ses espaces de prédilection à la Méditerranée et vit l'éloignement de sa terre natale à la manière d'un exil duquel jailli une *conscience inquiète* de l'espace du dehors et de l'inconnu. Il ne semble pas ouvert ou disponible à un autre paysage mental. Camus n'a pas peur de la monotonie de la sédentarité et ne ressent pas le besoin de se dépayser par un déplacement physique

lointain où il rencontrera des phénomènes perçus comme exotiques [32]. Ses promenades sur les lieux de ses racines, en Algérie ou en Provence, relatées dans d'autres écrits plus intimes lui permettent de trouver l'ailleurs dans son regard toujours renouvelé. Plus il s'éloigne en durée et en distance de ses terres méditerranéennes, plus ses expériences de topophobie sont fortes. L'ascension vers le Nord, voire la sortie de l'espace méditerranéen, ne véhiculent chez Camus que peu d'expériences topophiles comme nous l'avons déjà exprimé ailleurs [33].

19 C'est encore une autre expérience de dépaysement que vit Camus lorsqu'il est, cette fois-ci, involontairement et progressivement arraché à son pays natal à cause de l'Histoire. Cette expérience de dépaysement relève de la poétique de l'inhumain, cette fois-ci, dans le sens d'une injustice. Le conflit entre la France et l'Algérie lui apparaît par exemple inhumain parce que contraire aux valeurs et actions qui font la beauté, la noblesse et la grandeur de l'humain — dialogue, amour, amitié et préservation de la paix. Le dépaysement prend alors la forme d'un changement d'*éthos* qui éloigne de ce qui est humain, qui conduit à la perte de dignité et à porter atteinte à l'intégrité de la personne. Cette logique du dépaysement comme poétique d'inhumanité se trouve déjà dans son voyage-reportage en Kabylie, où il est dépaysé, au sens de désarçonné, par la misère et l'injustice :

> Je n'attaque ici personne. Je suis allée en Kabylie avec l'intention délibérée de parler de ce qui était bien. Mais je n'ai rien vu. Cette misère, tout de suite, m'a bouché les yeux. Je l'ai vue partout. Elle m'a suivi partout. C'est elle qu'il importe de mettre en avant, de souligner à gros traits, pour qu'elle saute aux yeux de tous et qu'elle triomphe de la paresse et de l'indifférence.
> Si je pense à la Kabylie, ce n'est pas ses gorges éclatantes de fleurs ni son printemps qui déborde de toutes parts que j'évoque, mais ce cortège d'aveugles et d'infirmes, de joues creuses et de loques qui, pendant tous ces jours, m'a suivi en silence.
> Il n'est pas de spectacle plus désespérant que cette misère au milieu d'un des plus beaux pays du monde [34].

20 Le dépaysement devient alors chez Camus épreuve de l'altérité : il sort de sa condition personnelle pour s'ouvrir à l'autre humain, en

l'occurrence sur la modalité de la compassion. Il fait une expérience de décentrement, il élargit son spectre de connaissances sur la nature humaine, sur les manières d'être vivant et sur les manières d'habiter le monde.

21 Cette expérience de décentrement trouve son point culminant face à l'inhumanité de la nature : la nature sera toujours là, belle et silencieuse malgré la misère et l'horreur du monde. Il rencontre dans la nature de Kabylie à la fois l'immense vacuité et la plénitude du silence du monde. C'est aussi ce qu'il ressent à Oran comme en témoignent certaines notes de ses *Carnets* :

> Oran. Canastrel et la mer immobile au pied des falaises rouges. Deux caps somnolents et massifs dans l'eau claire. Le petit bruit d'un moteur qui monte vers nous. Et un garde-côte qui avance imperceptiblement dans la mer éclatante, baigne de lumière radieuse. Un excès dans l'indifférence et la beauté – l'appel de forces inhumaines et étincelantes [35].

22 L'inhumain relève de ce qui n'est pas de nature ni de mesure humaine, ce qui dépasse l'humain à l'instar de l'immensité de la nature amazonienne décrite dans le roman de Castro. Toujours à Oran, il est projeté dans une expérience de dépaysement qui l'ouvre selon ses termes à un « autre monde » et où l'humain est « proscrit », autrement dit il vit un arrachement à lui-même et à son monde : « Du haut de la route en corniche, l'épaisseur des falaises est telle, que ce paysage devient irréel à force d'être précieux. L'homme en est proscrit et à ce point que tant de beauté pesante semble venir d'un autre monde [36] ». Ce n'est pas un hasard si le voyage, comme dépaysement géographique, est la plupart du temps vécu de manière topophobe. Il y a une dimension métaphysique très forte dans les expériences camusiennes de l'ailleurs parce qu'elles l'ouvrent à un dépaysement existentiel dans les sentiers sibyllins de ses propres profondeurs. Il découvre de manière intuitive ce qui n'est pas humain en lui au sens de ce qui est inconnu, ineffable et indicible et qui en cela peut être effrayant d'immensité, à l'instar de l'immensité de la nature. C'est pourquoi il use du voyage et du dépaysement avec parcimonie, conscient des effets du voyage sur l'être :

> Au cloître de San Francesco à Fiesole, une petite cour bordée d'arcades, gonflées de fleurs rouges, de soleil et d'abeilles jaunes et noires. [...] Je suis assis par terre et je pense à ces franciscains dont j'ai vu les cellules tout à l'heure, dont je vois maintenant les inspirations, et je sens bien que, s'ils ont raison, c'est avec moi qu'ils ont raison. Derrière le mur où je m'appuie, je sais qu'il y a la colline qui dévale vers la ville et cette offrande de tout Florence avec ses cyprès. Mais cette splendeur du monde est comme la justification de ces hommes. Je mets tout mon orgueil à croire qu'elle est aussi la mienne et celle de tous les hommes de ma race — qui savent qu'un point extrême de pauvreté rejoint toujours le luxe de la richesse du monde. S'ils se dépouillent, c'est pour une plus grande vie (et non pour une autre vie). C'est le seul sens que je consente à entendre dans le mot "dénuement". "Être nu" garde toujours un sens de liberté physique et cet accord de la main et des fleurs, cette entente amoureuse de la terre et de l'homme délivré de lui-même, ah, je m'y convertirais bien si elle n'était déjà ma religion [37].

23 Il décrit-là le dépouillement de l'expérience mystique, la perte de tous ses repères, la simplicité bouleversante dont il parle dans *L'Envers et l'endroit* :

> Il y a une vertu dangereuse dans le mot simplicité. Et cette nuit, je comprends qu'on puisse vouloir mourir parce que, au regard d'une certaine transparence de la vie, plus rien n'a d'importance. [...] Ainsi, chaque fois qu'il m'a semblé éprouver le sens profond du monde, c'est sa simplicité qui m'a toujours bouleversé. Ma mère, ce soir, et son étrange indifférence. [...] À un certain degré de dénuement, plus rien, ni l'espoir ni le désespoir ne paraissent fondés, et la vie tout entière se résume dans une image. Mais pourquoi s'arrêter là ? [...] Si ce soir, c'est l'image d'une certaine enfance qui revient vers moi, comment ne pas accueillir la leçon d'amour et de pauvreté que je puis en tirer [38] ?

24 Ainsi, Camus s'ouvre, par cette forme de dépaysement, à l'altérité comprise comme l'autre de l'humain : il sort de lui-même, de sa condition d'humain pour fusionner avec le monde, ce qu'il ne parvient pas à faire en 1936 lors de son voyage à Prague. C'est seulement lorsqu'il s'éloigne de Prague pour se rapprocher de l'Italie qu'une porte s'ouvre vers la jouissance et la fusion du monde. C'est en effet sur le départ de Prague que la nature reparaît dans son récit viatique

jusqu'à l'éclosion de l'image finale de la chaleureuse et généreuse nature italienne. Camus fait enfin pleinement partie de son paysage, il n'est plus extérieur ni étranger au monde qui l'entoure au point de devenir le monde : « À Prague, j'étouffais entre des murs. Ici, j'étais devant le monde, et projeté autour de moi, je peuplais l'univers de formes semblables à moi [39] ».

25 La logique de la conversion chez Isabelle Eberhardt et la poétique de l'inhumain chez Albert Camus, se rejoignent dans une déclinaison commune du dépaysement comme évidement et épuration de la personnalité afin de se retrouver et de construire leur réenracinement, à la fois existentiel et géographique. Et leur relation à la terre méditerranéenne est le socle qui rend possible ces processus de dépaysement et de repaysement.

BIBLIOGRAPHIE

Belorgey Jean-Michel, *Transfuges. Voyages, ruptures et métamorphoses : des Occidentaux en quête d'autres mondes*, Paris, Éditions Autrement, 2000.

Camus Albert, *Œuvres complètes* I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2006.

Camus Albert, *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2006.

Camus Albert, *Œuvres complètes* VI, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2008.

Camus Albert & Maria Casarès, *Correspondance*, Paris, Gallimard, 2017.

Charles-Roux Edmonde, *Un désir d'Orient : La jeunesse d'Isabelle Eberhardt, 1877-1899*, Grasset, Paris, 1988.

Dardel Éric, *L'Homme et la terre* [1952] dans *Écrits d'un monde entier*, Genève, Héros-limite, 2014.

Eberhardt Isabelle, *Écrits sur le sable. Œuvres complètes*, Tome 1, Paris, Grasset, 1988.

Eberhardt Isabelle, *Écrits intimes*, Paris, Payot, 1991.

Faouzi Skali, *La Voie soufie*, Paris, Albin Michel, 1993.

Galifi Ema, « Le nord du Sud et le Sud au Nord ou les lieux-images d'Albert Camus », *Artis Natura*, [en ligne], 2019. Consulté le 15 juin 2021 sur <https://www.artisnatura.c-

om/single-post/2019/07/17/le-nord-du-sud-et-le-sud-au-nord-ou-les-lieux-images-d-albert-camus>.

Galifi Ema, « Vagabondage entre les cultures dans les correspondances d'Isabelle Eberhardt », dans *Expressions et dynamiques de l'interculturel dans des correspondances du XIX^e au XXI^e siècle*, Marina Geat (dir.), Rome, Roma Tre-Press, 2020, p. 69-94.

Hadot Pierre, « Conversion », *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. Consulté le 15 juin 2021 sur <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/conversion/>.

Jaquet Chantal, *Les Transclasses ou la non-reproduction*, Paris, PUF, 2014.

Lévy Bertrand, « Géographie humaniste et littérature : notes de lecture », *Brouillons Dupont*, vol. 11, 1983, p. 37-59.

Lévy Bertrand, « "La promenade" de Robert Walser », dans *Marche et paysage. Les chemins de la géopoétique*, Bertrand Lévy & Alexandre Gillet (dir.), Genève, Metropolis, 2007, p. 65-110.

Middleton A. Catherine, « Roots and Rootlnessness: An Exploration of the Concept in the Life and Novels of George Eliot », dans *Humanistic Geography and Literature: Essays on the Experience of Place*, Douglas Charles David Pocock (dir.), Abingdon, Routledge, 2015.

Nancy Jean-Luc, *Au fond des images*, Paris, Éditions Galilée, 2003.

Oumhani Cécile, « Le paysage, lieu d'un *repaysement* », *Caliban*, n° 58, 2017, p. 345-355.

Olson Gunnar, « On Yearning for Home: An Epistemological View of Ontological Tranformations » dans Douglas Charles David Pocock (dir.), *Humanistic Geography and Literature: Essays on the Experience of Place*, Abingdon, Routledge, 2015.

Plog Stanley, « Why destination areas rise and fall in popularity. An update of a Cornell Quarterly classic », *Cornell Hotel and Restaurant Administration Quarterly*, 2001, p. 13-24.

Relph Edward, *Place and Placelessness*, Londres, Pion, 1976.

Seamon David, « Newcomers, Existential Outsiders and Insiders: Their Portrayal in Two Books by Doris Lessing » dans *Humanistic Geography and Literature: Essays on the Experience of Place*, Douglas Charles David Pocock (dir.), Abingdon, Routledge, 2015.

Staszak Jean-François, « Qu'est-ce que l'exotisme ? », *Le Globe, Revue genevoise de géographie*, Tome 148, 2008, p. 7-30.

Tuan Yi-Fu, *Topophilia*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1974.

Tuan Yi-Fu, *Landscapes of Fear* [1979], Minnesota, University of Minnesota Press, 2013.

NOTES

1 Pour plus de détails se référer à la biographie d'Edmonde Charles-Roux, *Un désir d'Orient : La jeunesse d'Isabelle Eberhardt, 1877-1899*, Grasset, Paris, 1988.

2 Chantal Jaquet, *Les Transclasses ou la non-reproduction*, Paris, PUF, 2014.

3 À ce sujet, voir par exemple les trois articles de David Seamon « Newcomers, Existential Outsiders and Insiders: Their Portrayal in Two Books by Doris Lessing », Catherine A. Middleton, « Roots and Rootlnessness: An Exploration of the Concept in the Life and Novels of George Eliot » et Gunnar Olson, « On Yearning for Home: An Epistemological View of Ontological Tranformations » publiés dans *Humanistic Geography and Literature: Essays on the Experience of Place*, Douglas Charles David Pocock (dir.), Abingdon, Routledge, 2015.

4 Éric Dardel, *L'Homme et la terre* dans *Écrits d'un monde entier*, Genève, Héros-limite, 2014, p. 147.

5 Ema Galifi, « Conceptions du déplacement dans l'espace et rapports à la terre méditerranéenne : de l'esthétique à l'éthique chez Isabelle Eberhardt, Albert Camus et Jacques Berque », Université de Bucarest, Colloque « Voyages réels, voyages imaginaires », 24-25 octobre 2019. Organisé par les Universités de Bucarest et de Pau et des Pays de l'Adour, les laboratoires *Passages* (UMR 5319) et *Identités, territoires, expressions et mobilités* (ITEM).

6 Cécile Oumhani, « Le paysage, lieu d'un *repaysement* », *Caliban*, n° 58, 2017, p. 345-355.

7 Sur cette question, voir Ema Galifi, « Vagabondage entre les cultures dans les correspondances d'Isabelle Eberhardt » dans *Expressions et dynamiques de l'interculturel dans des correspondances du XIX^e^ au XXI^e^ siècle*, Marina Geat (dir.), Rome, Roma Tre-Press, 2020, p. 69-94.

8 Isabelle Eberhardt, *Écrits intimes*, Paris, Payot, 1991, p. 257.

9 David Seamon « Newcomers, Existential Outsiders and Insiders: Their Portrayal in Two Books by Doris Lessing », dans Douglas Charles David Pocock (dir.), *Humanistic Geography and Literature: Essays on the Experience of Place*, Abingdon, Routledge, 2015, p. 85-100.

10 Isabelle Eberhardt, « Deuxième Journalier », *Œuvres complètes I*, Paris, Grasset, 1988, p. 350-351.

11 Isabelle Eberhardt, « Retour au Sud », *Sud oranais 2e partie*, *Œuvres complètes I*, *ibid.*, p. 297.

12 Pierre Hadot, « Conversion », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 2 août 2020. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/conversion/>.

13 Sur cette notion, voir Kenneth White, « Voyage et fondation », *América. Cahiers du CRICCAL*, vol. 35, n° 1, 2006, p. 29-40.

14 Jean-François Staszak, « Qu'est-ce que l'exotisme ? », *Le Globe*, *Revue genevoise de géographie*, t. 148, 2008, p. 7-30.

15 Isabelle Eberhardt, « Troisième Journalier », *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, p. 380-381.

16 Faouzi Skali, *La Voie soufie*, Paris, Albin Michel, 1993, p. 165.

17 *Ibid.*

18 Voir par exemple l'article de Bertrand Lévy qui applique la réduction husserlienne à l'analyse géographique : « "La promenade" de Robert Walser » dans *Marche et paysage. Les chemins de la géopoétique*, Bertrand Lévy et Alexandre Gillet, p. 65-110.

19 Isabelle Eberhardt, « Vers les horizons bleus », *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, p. 98-99.

20 Albert Camus, « Articles, préfaces et conférences », *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 2006, p. 828-829.

21 Yi-Fu Tuan, *Landscapes of Fear*, Minnesota, University of Minnesota Press, 2013.

22 Yi-Fu Tuan, *Topophilia*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1974.

23 Albert Camus, *Le Premier Homme* dans *Œuvres complètes* IV, Paris, Gallimard, 2008, p. 910-911.

24 Albert Camus, « La Mort dans l'âme » dans *L'Envers et l'Endroit*, *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, p. 57.

25 *Ibid.*

26 *Ibid.*

27 Edward Relph, *Place and Placelessness*, Londres, Pion, 1976.

28 Albert Camus, « La Mort dans l'âme » *op. cit.*, p. 57.

29 Edward Relph, *op. cit.*

30 *Ibid.*, p. 57-58.

31 *Ibid.*, p. 59-60.

32 Jean-François Staszak, *op. cit.*

33 Ema Galifi, « Le nord du Sud et le Sud au Nord ou les lieux-images d'Albert Camus », *Artis Natura*, 2019. URL : <https://www.artisnatura.com/single-post/2019/07/17/le-nord-du-sud-et-le-sud-au-nord-ou-les-lieux-images-d-albert-camus>.

34 Albert Camus, « La Grèce en haillons », *Articles publiées dans Alger républicain*, *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, p. 654-655.

35 Albert Camus, *Carnets 1935-1948*, dans *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 2006, p. 899.

36 *Ibid.*, p. 905.

37 *Ibid.*, p. 832.

38 Albert Camus, « Entre oui et non », *L'envers et l'endroit* dans *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, p. 51-52.

39 Albert Camus, « La Mort dans l'âme » dans *L'Envers et l'Endroit*, *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, p. 62.

RÉSUMÉ

Français
Cet article propose une mise en dialogue des expériences du dépaysement chez Isabelle Eberhardt (1877-1904) et Albert Camus (1913-1960). Dans le champ interprétatif géo-littéraire et de la théorie de la géographie humaniste qui s'intéresse à l'attachement aux lieux, aux paysages et aux territoires, il s'agira d'étudier les modalités et les mécanismes de leur territorialité, entre dépaysement et repaysement. Le dépaysement est entendu comme un déracinement autant géographique qu'existentiel et prendra, chez ces auteurs, la forme radicale de l'arrachement à soi et au monde. Le dépaysement devient alors un processus existentiel de quête de repaysement, suite à une transformation ontologique. C'est ce qui sera étudié à travers la logique de la conversion chez Isabelle Eberhardt et la poétique de l'inhumain chez Albert Camus.

AUTEUR

Ema Galifi
Université de Genève

« It was all unknown country now » : Retour au pays de l'absence dans *Wish You Were Here*, de Graham Swift

Solène Camus

DOI : 10.35562/textures.283

Droits d'auteur
CC BY 4.0

PLAN

Un paysage peuplé d'absents
Dépaysement au pied du chêne
« Farmer Jack, milking his caravans » : une langue qui dépayse
Conclusion

TEXTE

> I do have [...] a genuine affection for English landscape, [...] I think its [the country's] bone structure is good, the land itself is good, and I recognize in myself and in my work this rather bony, primitive instinct we call the love of the land[1].

1 Dans son essai « I Do Like to Be Beside the Seaside », Graham Swift reconnaît son attachement au paysage anglais et évoque l'ossature de ce dernier, invitant ainsi le lecteur à considérer l'élément structurel que constitue le paysage dans la fiction. C'est lors de l'écriture de *Waterland* que Swift prend conscience que le lieu de l'intrigue n'est pas un simple décor qui accueille la trame narrative, mais un élément déterminant de la fiction, donnant ainsi aux Fens de l'Est-Anglie la puissance d'un personnage principal. Des années plus tard, Swift

place la campagne du sud de l'Angleterre au cœur de *Wish You Were Here*, au sujet duquel il déclare qu'il est un roman « about all the meanings the word "land" can have, including that of close, heartbreaking physical view [2]. »

2 L'Angleterre rurale des comptines de *Waterland*, qui chantent ces « persons go[ing] up and down hills [3] » a pris une teinte funèbre. Elle est désormais l'espace d'une crise sanitaire et économique, celle de la vache folle, d'une crise familiale et patrimoniale, celle de la perte des parents et de la vente d'un domaine, et enfin celle d'une crise mondiale qui se tient à distance, celle de la guerre en Irak. L'enjeu du rapport de l'homme à la terre s'articule autour du protagoniste Jack Luxton. Il est le dernier descendant d'une lignée d'agriculteurs, et a, dans les termes de Jean-Luc Nancy, pour occupation le pays [4]. Après le suicide de son père Michael, il se reconvertit en gérant d'un site de caravanes sur l'île de Wight avec sa femme Ellie. Le roman retrace le voyage qui le ramène sur sa terre natale du Devon et à la ferme familiale Jebb Farm, pour les funérailles de son frère Tom, soldat mort en Irak. C'est donc à lui qu'il advient de traverser ce paysage rural britannique, mais alors qu'il s'apprête à rejoindre la côte il observe : « The Isle of Wight to Oxfordshire: it was unknown country to him. […] It was all unknown country now [5]. » Il se retrouve alors dépaysé dans son propre pays. S'il est celui qui est troublé par l'irruption de l'étranger dans le familier, l'être dépaysé est aussi à envisager comme un être déraciné, littéralement sans pays. Il est celui qui erre dans un paysage désormais inconnu, qui s'exhibe selon une dynamique du déplacement et du décalage. Pour analyser les mécanismes de ce dépaysement, l'étude s'appuiera notamment sur la définition qu'en donne Jean-Luc Nancy. Il écrit : « [l]orsqu'on est transporté hors de son pays on est dépaysé : on ne s'y retrouve plus, on est sans repère et sans coutume [6]. » Il ajoute que le paysage est « l'ouverture du lieu de [l']absentement [7] ». Alors que le titre du roman préfigure l'impossibilité de la présence de l'autre, il semble que ce soit l'absence du frère, et à plus large échelle de tout repère, qui détermine l'expérience du dépaysement dans le roman.

3 Nous montrerons donc en quoi, en ancrant son roman dans la modalité du « wish », Graham Swift développe un langage du dépaysement. En premier lieu, nous étudierons les modalités de retour d'une absence qui se fait présence dans le paysage britannique

et nous envisagerons en quoi ce retour est favorisé par la nature côtière de l'arrière-plan diégétique. Nous considérerons ensuite la manière dont la ferme familiale problématise le lien d'appartenance de l'homme à la terre et en quoi le retour du rural réprimé dépayse. Enfin, l'étude s'intéressera à l'aliénation de Jack dans le langage pour enfin envisager le texte comme un espace propice au dépaysement du lecteur.

Un paysage peuplé d'absents

4 Dès le premier chapitre, Jack et Ellie semblent devoir répondre à une injonction à regarder ce qui les entoure, et ce en raison même de la nature du lieu qu'ils habitent. S'il surplombe le site de caravanes, leur cottage porte avant tout le nom de « Lookout ». Il importe donc, dans un premier temps, de considérer le paysage côtier qui se déploie devant le poste d'observation. Le présent de narration place Jack et Ellie respectivement dans leur chambre à coucher et dans leur voiture, observant le panorama pluvieux qu'offre l'île de Wight. Dans son essai, Graham Swift s'interroge sur ses choix de lieux pour ses intrigues et il fait le constat suivant :

> 'Place' suggests land – solid geography – but when I look over my work I see that it features quite a lot this shifting, beguiling zone at the very edge of the land [8].

5 Il évoque ici un phénomène de mouvance qu'il identifie comme étant propre au bord de mer. Le caractère instable de la côte a d'abord à voir avec une temporalité qui détermine quand elle est habitée ou désertée. L'annonce de la mort de Tom parvient en effet au couple en hiver, c'est à dire « off season ». L'adjectif « off » indique ici l'arrêt de l'activité pour la période hivernale mais il suggère également la mise en mouvement de ceux qui habitent les caravanes et dont l'absence se remarque dans le paysage. Le site se retrouve vidé de sa population saisonnière : « this shifting temporary population—migrants, vagrants, escapers in their own country [9]. » La nature même des caravanes illustre l'instabilité côtière qui ne permet pas l'ancrage qu'assure la campagne anglaise. Jack constate cette différence et s'étonne d'être devenu : « the proprietor of the very opposite thing to that deep-rooted farmhouse. Holiday homes,

on wheels[10]. » Il semblerait ici que le décor sur lequel se délie la narration dépayse car il est de nature côtière et donc peu propice à l'enracinement.

6 C'est *sur* ce paysage de bord de mer que se construit l'intrigue et que viennent défiler les souvenirs du trajet de Jack entrepris trois jours auparavant ainsi que les souvenirs plus lointains d'une vie agricole dans le Devon. Nancy parle des dépaysés comme « [d]es égarés et [d]es contemplateurs de l'infini ». Il rappelle également que le dépaysement et le paysage relèvent toujours du passage. Il écrit :

> Un paysage est toujours du temps, et il l'est doublement : il est un temps de l'année, une saison, un temps du jour, matin, midi ou soir, et un temps qu'il fait […] [L]e présent de la représentation n'est fait que pour rendre infiniment sensible le passage du temps, l'instabilité, la fugitivité[11].

7 La vue sur la mer se prête au passage des images qui viennent percuter le panorama côtier. De sa fenêtre, Jack observe : « a grey sea, at a sky full of wind-driven rain, but sees for a moment only smoke and fire[12]. » La fumée et les flammes qui s'affichent dans le ciel sont celles d'un souvenir de jeunesse, du brasier des bêtes suspectées d'avoir été contaminées par la vache folle. L'image en appelle une autre et c'est bientôt le souvenir des troupeaux victimes de fièvre aphteuse qui surgit. C'est enfin l'image de la fumée s'échappant du World Trade Center qui se glisse dans le paysage et vient remplacer celle du bétail calciné. Le paysage dépayse sous l'effet de ce que Pascale Tollance a appelé « une forme de décadrage[13] », quand s'y glissent des images extérieures venues d'un autre lieu et d'un autre temps.

8 La fumée que Jack perçoit vient s'ajouter à la grisaille ambiante de l'île qu'observe Ellie à travers le parebrise de sa voiture : « Today there is no view. Even Holn Head is just a vague, jutting mass of darker greyness amid the general greyness[14] […]. » Swift fait usage du gris à de multiples reprises et c'est en suivant la chronologie disloquée du roman que le lecteur retrace le chemin qui mène à cette apothéose du gris. Ses traces en sont nombreuses, du gris des matins de novembre au gris de la coque des bateaux dans le port de Portsmouth. George Didi-Hubermann le décrit comme « une

couleur pathologique[15] », elle est poussière « [d]éjà tombée en cendre, et encore devant nous [...] dans ce chromatisme paradoxal que nous appelons grisaille[16]. ». Il ajoute :

> La survivance des cendres et celle des images : tel est le terreau, le sol de nos hantises présentes. Comprendre cela, c'est comprendre l'absence en son pouvoir psychique. C'est aussi toucher quelque chose comme une *matière de l'absence*[17].

9 La grisaille devient, dans *Wish You Were Here*, cette « matière de l'absence » qui s'affiche d'abord dans le paysage marin que Swift décrit ainsi : « the great place which is no place, where no one lives. The sea is destiny, eternity, oblivion, death[18]. » Alors que divers décès ponctuent la trame narrative, l'absence des défunts semble s'inscrire dans la grisaille dès le début du roman dans un paysage propice au surgissement de ce qui n'est plus, dans un effet d'anticipation de la mort à venir rendu possible par une structure en analepses[19].

10 La grisaille et le pastel s'étendent au reste du territoire spectral qui anonymise les personnes qui l'habitent en « random sample[s] of the nation[20]. » Reste alors aux quelques personnages qui se détachent de ces groupements d'inconnus à observer un paysage qui fait jouer le clair-obscur. Jack observe les bâtiments à l'approche du port de Portsmouth (« [i]ndividual blocks of buildings flash[ing] and glint[ing][21] ») ; les croques-morts, Derek et Dave, remarquent des nuages au-dessus des collines (« breaking over the hills to let through beams of sunshine[22] ») ; alors que l'horizon se couvre de points blancs éparses (« [w]hite dots of sheep, brown and black-and-white dots of cattle[23] », « frost-speckled hills[24] »).

11 Ce paysage dépeuplé est marqué par des éléments de lumière et des traces blanches qui rendent perceptible l'absence de l'homme. Pierre Fedida évoque le paradoxe des effets de blanc lorsqu'il parle de la peinture de Cézanne. Il ne s'agit pas ici de comparer le paysage du roman à un tableau de Cézanne, mais nous noterons tout de même l'intérêt commun du peintre et de l'écrivain pour le paysage rural, et pour la place que l'homme y occupe. Fedida explique que si le blanc marque l'absence, il fait également de cette absence une présence. Il écrit :

> Le blanc du papier est la matière des vibrations. On pense, en effet, à Cézanne […] – pour évoquer la puissance radiante du vide – comme *plein de lumière* […]. Ce vide énergétise les tensions jusqu'à leur limite tectonique qui est *le moment de décision* de l'œuvre, son événement. […] [L'] *absence* que veut peindre Cézanne, c'est *cette absence de l'homme* qui défie, dans le paysage, l'homme représenté, l'image motivée de sa projection. Alors l'absence de l'homme est présence de l'homme […] dans ce mouvement de la « montée de la terre vers le soleil »[25].

12 Dans le texte de Swift, les éléments de lumière et de blanc sont autant de tâches qui viennent « énergétise[r] les tensions ». À la manière de l'artiste qui veut peindre « cette absence de l'homme », Swift semble faire du blanc une « puissance radiante » dans laquelle l'absence se fait présence pour mieux dépayser. L'absence qui se fait sentir est ici celle de Tom Luxton, mais elle est également celle du père suicidé et, à plus large échelle, celle du paysan britannique. Le paysage de collines vient hanter les croque-morts alors qu'ils rejoignent le village de la ferme fantôme, point source du dépaysement de Jack. Il s'agit à présent d'interroger le rapport du fermier à la ferme, du paysan au pays, dans l'expérience du dépaysement.

Dépaysement au pied du chêne

13 Swift déclare au sujet de *Wish You Were Here* : « This is a novel about farming as much as anything[26] », soulignant ainsi l'enjeu central que représente le rapport du fermier à la ferme. Ce lien d'attache est manifeste entre Jack et Jebb Farm. Jack est décrit comme un « landsman » à l'allure « bovine ». Nancy écrit : « le pays, c'est le coin de terre auquel on tient, par lequel on est tenu[27]. » Plus que tenu, Jack est retenu par cette ferme dont il est l'esclave. Le motif de l'enfermement met en lumière le rapport conflictuel entre le milieu agricole et la nouvelle génération que forment Jack, Tom et Ellie. Tous trois finiront par quitter les fermes familiales, l'un pour l'armée, les autres pour les caravanes. Jebb Farm sera quant à elle divisée, entre maison et domaine, et vendue aux Robinson, un couple de Londoniens à la recherche d'une maison de campagne.

14 La force de cloisonnement qui émane de la ferme suppose l'agentivité du lieu et invite à s'interroger sur la manière dont il structure l'identité de ceux qui l'habitent. W.J.T. Mitchell définit le paysage comme « a dynamic medium [28] » et propose de l'envisager ainsi : « a process by which social and subjective identities are formed. [29] » Si, tel que l'évoque Catherine Bernard, le paysage « cristallis[e] la fabrique d'identité [30] », il semble alors que son attachement à un lieu mortifère fasse de Jack un être éternellement dépaysé.

15 Le paradoxe de cette ferme est en effet de cultiver la perte : celle du troupeau calciné pendant l'épidémie de la vache folle, de la mère morte du cancer, du frère enrôlé ou de Luke, le chien de famille. La mort de Luke semble venir catalyser les disparitions qui frappent Jebb Farm. Elle creuse un trou dans l'espace, « a more than dog-sized gap [31] », dans lequel se fait sentir l'absence de la mère.

16 Les absences qui se dessinent anticipent la faille qui s'ouvre au cœur du roman lors du suicide du père de famille. Michael choisit de passer à l'acte au pied du chêne de Barton Field, cet arbre massif, emblématique du paysage britannique. Il s'impose comme le seul élément qui est parvenu à s'enraciner profondément dans la terre. Présent sur le domaine depuis plus de cinq cents ans, il incarne l'héritage du paysage rural britannique, trace de l'histoire agricole du Devon.

17 Alors qu'il est sur le point de se tirer une balle dans la tête, Michael prend soin de s'installer contre le chêne, « [s]pine against spine [32] ». La balle qui traverse Michael vient percuter l'arbre pour y laisser un trou entouré d'une cicatrice, révélant le lien entre Michael et la terre. Calvin Duggan et Esther Peeren reprennent le concept de « intra-action » [33] de Karen Barad et l'appliquent au champ des Rural Studies afin de souligner la relation intrinsèque entre le paysan et la terre. La notion de « intra-action », en opposition à « interaction », suggère que la matière est le produit non plus de l'interaction de deux entités, mais d'un entremêlement au sein même de cette matière. Le fermier (« farmer »), la ferme (« farm »), et l'activité de la ferme (« farming ») ne peuvent donc exister que dans une dynamique relationnelle. Le concept de Barad nous invite alors à envisager l'impact de la balle sur le chêne non pas comme la simple trace d'un passage, mais comme une blessure partagée. La campagne semble être meurtrie dans un

moment de communion avec le fermier, et c'est tout le désespoir de ce que Catherine Bernard a appelé « une communauté imaginaire [34] » d'éleveurs qui s'écrit dans le paysage.

18 Le chêne apparaît plusieurs fois dans le champ de vision des personnages comme cette figure tutélaire inébranlable et inquiétante. Il est décrit ainsi :

> [I]t was a magnificent tree. […] And no mere idle visitor—especially if they came from a city and saw that tree on a summer's day—could have avoided the simpler thought that it was a perfect spot for a picnic [35].

19 Un pique-nique sera finalement organisé au pied de l'arbre, des années après le suicide de Michael, par les nouveaux propriétaires du domaine. Cependant l'arbre mutilé est désormais investi d'une force magnétique qui inquiète et trouble la perception de Clare Robinson. Alors qu'elle le regarde, elle constate : « […] something was very wrong [36] ». C'est en qualité de témoin de l'Histoire que le chêne vient troubler la famille londonienne en mettant en lumière une réalité sociale et économique rurale réprimée par ce qu'Esther Peeren désigne comme « le récit de l'idylle ». Elle insiste sur la façon dont l'idylle et la pastorale tendent à invisibiliser la réalité du rural, ses travailleurs, ses animaux et les conséquences de ses crises sanitaires [37]. Dans le roman, la réalité de la campagne anglaise a été occultée par la vision stéréotypée et l'ambition capitaliste des Robinson à posséder leur terre : « their 'very own little piece of England [38]'. »

20 Après le suicide de Michael, une force motrice émane de l'arbre dans lequel une béance provoque ce que Christian Gutleben désigne comme « le vertige de l'abîme [39] ». Le trou dans l'arbre devient un gouffre qui menace d'engloutir celui qui l'approche. Il est décrit comme étant « a puzzle, if not a very detaining one. [40] » Cette énigme est celle de l'absence des invisibilisés de la campagne et c'est le paradoxe d'un vide actif qui vient dépayser les personnes alentour.

« Farmer Jack, milking his caravans » : une langue qui dépayse

21 Le roman tient à distance le paysage urbain alors que les villes s'affichent en liste sur les panneaux routiers que Jack voit défiler sur l'autoroute. Sa région natale apparaît au détour d'un mot : « Jack […] had found himself saying the word Devon [41]. » Il ne semble pas faire de lien entre ces noms et les paysages qu'ils convoquent. Jack n'est pas de ce pays que les appellations délimitent. Il vient d'un monde rural indistinct qu'il redécouvre à son approche de la ferme. Les noms des villes deviennent de simples signes vidés de leur substance. Ils font ainsi poindre un rapport problématique au langage, ici géographique, qui trouve son origine la nuit de la mort de Michael. Quand il découvre le corps de son père, Jack ne peut s'empêcher de répéter le mot « bastard [42] ». Le mot est répété quatorze fois entre la découverte du corps et la fin du chapitre. La première fois que Jack le prononce, il constate : « it's a word that's going in the other direction [43]. » Le moment charnière du suicide de Michael vient faire dérailler le langage par la répétition, et la trace laissée sur le chêne ouvrent une brèche à la surface du texte qui entraîne une mise en mouvement de la parole. Des échos résonnent ainsi dans le roman et font du langage le lieu propice au dépaysement des personnages et du lecteur.

22 Jack semble avant tout être troublé par le vocabulaire particulier du langage administratif. Derrière l'inconfort qu'il ressent se cache une méfiance de la communauté rurale envers la machine administrative et gouvernementale britannique. L'incipit met déjà à distance ces spécialistes (« those experts ») qui ont ordonné la mise à mort de troupeaux sains, lors de la crise de la vache folle. L'aliénation de Jack vis-à-vis de ce système passe par un langage qui lui est étranger. Nous pouvons ainsi lire :

> The word 'city' itself was foreign to him, as was the word 'citizen' [44] […].
> Around him was the random sample of the nation (another word, like 'citizen', that had come in recent days to nag him) [45] […].

23 Jean-Luc Nancy rappelle que « ce qui fait un pays échappe à une détermination géographique, juridique ou politique [46]. » Ces termes convoquent des concepts administratifs et idéologiques inconnus de Jack. Enfant, sa mère lui explique que son nom est son droit de naissance (« birthright ») et que c'est d'être né dans une ferme qui lui donne ce droit. Ce n'est que des années plus tard, alors délocalisé sur l'île de Wight, que Jack découvre que son droit de naissance (« birthright » à nouveau) est sa nationalité britannique, et que c'est sa naissance sur le sol britannique qui la lui assure. La répétition du terme « birthright » indique l'entre-deux identitaire de Jack et son impossibilité à appartenir entièrement à un pays. Le vocabulaire de la nation dépayse alors car il remet en question la relation de Jack à la terre. En effet, avant d'être citoyen, Jack est lui-même habité par son pays, troué comme l'est Jebb Farm par l'absence (« the gap that corresponded to the part of Jack that still belonged to Tom [47] ») et fait d'endroits que seule Ellie connaît (« She knew places in him [48]. »)

24 Le mot étranger qui vient déstabiliser le quotidien du couple est le mot « repatriation », à propos duquel Graham Swift écrit :

> The worlds of farmers and soldiers and the two meanings of land [are] combine[d] in the harrowing realities of that paradoxically estranging word 'repatriation' [49].

25 Le mot « repatriation » dessine une ligne le long de laquelle viennent se heurter la guerre contre l'épidémie et la guerre contre le terrorisme. La guerre en Irak fait retour dans le paysage anglais dans lequel Ellie distingue « a whizzing missile of a windhurled seagull [50] ». La guerre contre la vache folle est quant à elle menée par Michael Luxton qui, la nuit de son suicide, porte la médaille de ses ancêtres obtenue « For Distinguished Conduct in the Field [51] ». Notons ici la polysémie du mot « field » qui fusionne les guerres nationales et agricoles. Le texte a recours à différents jeux de polysémie et de métaphores qui permettent à l'étranger et au passé de déborder dans la narration. Catherine Bernard étudie l'usage que Swift fait de la métaphore et elle écrit :

> Conforme à la définition que Thomas Pynchon donne de la métaphore, l'écriture se fait « trembling unfurrowing of the mind's ploughshare ». Elle débauche le lexique, désoriente le sens, que les

> nœuds sémantiques cristallisent, pour mieux le disséminer, le déplacer [52].

26 Jack se présente comme « Farmer Jack, milking his caravans [53] » et « tending a herd of caravans [54] ». Le passé fermier de Jack opère un retour dans le langage à mesure que le vocabulaire agricole se disperse dans la narration par la métaphore filée. Le retour du rural est perçu par Ellie pour qui ce n'est pas seulement le corps de Tom, et ce qu'il dit de la guerre, qui revient. C'est aussi « their old, left-behind life [55] » qui est rapatriée. Il s'agit pour le lecteur de prêter attention aux modalités de retour d'une vie à Jebb Farm qui ne cesse de résonner dans le roman.

27 Des moments clefs du passé semblent s'être cristallisés dans des mots qui se répandent dans le texte selon des phénomènes d'homophonie et viennent troubler la lecture. Le souvenir de Jack qui berçait Tom dans son enfance (« Jack *rocked* Tom in his cradle [56] », le verbe est répété plusieurs fois) ressurgit ainsi lors d'une dispute entre Jack et Ellie (« 'You're off your *rocker*, Jack' [57] »). De manière similaire, les nombreuses bouilloires (« kettles ») préparées par Ellie ponctuent les souvenirs de Jack et raisonnent avec le troupeau (« cattle »). Le mot « kettle » semble être investi d'une double fonction. La paronomase kettle/cattle fait entendre la présence spectrale du troupeau, mais le mot vient également combler un vide plus grand, absolu. Après la mort de Michael, et lorsqu'Ellie propose à Jack d'investir dans des caravanes, le texte décrit Jack silencieux réfléchissant à toutes les bouilloires qu'Ellie a pu remplir ces dernières années. Le mot « kettle » est alors répété dix fois [58]. Dans son étude du rien chez Swift, Gutleben envisage le rien comme générateur de parole, « le vide suscite le besoin du plein [59] ». Il ne s'agit pas ici de la pulsion créative que Gutleben décrit mais d'un engrenage du langage qui perd son sens dans la répétition.

28 Voici donc tant de mots qui font du texte une chambre « parcouru[e] par des échos [60] » au centre de laquelle raisonne le son qui fait basculer le lien d'appartenance de Jack à la ferme : celui du tir qui tue son père. Ce son se répercute dans le texte à travers les nombreuses références faites aux tirs (« shot »), mais il surgit avec d'autant plus de force quand il apparaît dépourvu de son sens premier. On lit [61] :

> Because at least now she was *shot* of Tom [62].
> Corporal Luxton, Tom Luxton [...] had seen those *shots* of burning cattle [63].
> His passport showed a mug*shot* face not unlike that face [...] in the newspaper photo [64].

29 L'antanaclase vient ici troubler la lecture en faisant entendre dans le soulagement d'Ellie, les clichés du bétail et la photo d'identité de Jack, le coup de feu qui a retenti au pied du chêne.

30 À la manière du mot « shot » qui est investi d'un souffle qui fait trembler le texte, des voix désincarnées surgissent ponctuellement et font vaciller la narration à la troisième personne. Graham Swift utilise un procédé qui lui est familier, celui de la prosopopée, grâce auquel il peut faire intervenir Tom et sa mère. Mais c'est également une autre voix désincarnée qui se fait entendre lorsqu'elle déclare au détour d'un paragraphe « Good luck, Tom [65] ». Elle est la phrase que Jack a écrite sur la carte d'anniversaire de Tom la nuit de son départ et elle ressurgit régulièrement sans marque de ponctuation qui signalerait sa verbalisation. Dans son ouvrage *Graham Swift. La Scène de la voix*, Pascale Tollance étudie ces phénomènes de circulation chez Swift et renvoie à Jacques Rancière. Ce dernier explique au sujet de la parole écrite qu'elle est « un régime d'énonciation orpheline, d'une parole qui parle toute seule, oublieuse de son origine, insouciante à l'égard de son destinataire [66]. » Une fois déposés sur le papier de la carte, les mots de Jack peuvent donc « s'en [aller] rouler au hasard, de droite à gauche. [67] » Tollance constate également que la voix se fait le mieux entendre quand elle entre par effraction [68]. Cette voix, qui souhaite bonne chance à Tom, est bien sans ancrage et vient hanter le récit. En interrompant la narration à la troisième personne, elle trouble la lecture et c'est le lecteur qui est alors dépaysé par un texte qui ne prétend plus « se raconter tout seul [69] » et dont l'artificialité est mise au jour.

Conclusion

31 Lorsqu'il est interrogé sur les effets de saturation et de répétition dans ses textes, Graham Swift déclare : « One purpose of repetition in any novel is to create a kind of language which is specific to

that novel [70]. » Dans *Wish You Were Here*, ce sont les effets de décalage et de déplacement qui construisent une langue du dépaysement. Le roman devient une chambre d'échos dans laquelle résonnent les voix du passé, alors que l'absence des Luxton et du paysan s'inscrivent dans le paysage anglais et viennent troubler le voyage de Jack. C'est finalement son attachement à un lieu mortifère qui condamne Jack à l'errance. Après la mort de son père, il est l'unique héritier de ce que Catherine Bernard appelle « une machine morte [71] », qu'il accepte de vendre à condition que la lignée des Luxton s'arrête à lui. Jack devient alors un être divisé :

> The truth was that he was that common enough creature, a landsman, by experience and disposition. […] But the truth also was that Jack had become an islander [72].

32 Habité par le paradoxe d'être divisé entre deux vérités, Jack est voué à demeurer un être dé-paysé. Il habite un lieu instable, aussi mouvant que l'espace textuel dans lequel l'intrusion de l'étranger trouble la lecture.

BIBLIOGRAPHIE

Barad Karen, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of matter and Meaning*, Durham, Duke University Press, 2007.

Bernard Catherine, *Graham Swift. La Parole chronique*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1991.

Bernard Catherine, « Introduction », *Études Britanniques Contemporaines* [en ligne], vol. 55, 2018, consulté le 26 février 2021 sur <https://journals.openedition.org/ebc/4449>, DOI : https://doi.org/10.4000/ebc.4449

Bernard Catherine, *Matière à réflexion, Du corps politique dans la littérature et les arts visuels britanniques contemporains*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2018.

Didi-Huberman Georges, *Génie du non-lieu*, Paris, Les éditions de minuit, 2001.

Duggan Calvin, Peeren Esther, « Making up the British countryside: A posthuman critique of Country Life's narratives of rural resilience and conversation », *Journal of Rural Studies* [en ligne], vol. 80, 2020, consulté le 26 février 2021 sur <https://www.s-

ciencedirect.com/science/article/pii/S0743016720304654>, DOI : https://doi.org/10.1016/j.jrurstud.2020.10.011

Fedida Pierre, *L'Absence*, Paris, Gallimard, 1978.

Guignery Vanessa, « My Favorite Sort of Rain: Drizzle and Downpour in the Fiction of Julian Barnes, Jonathan Coe and Graham Swift », dans *Le Temps qu'il fait dans la littérature et les arts du monde anglophone*, Jean-Pierre Naugrette & Catherine Lanone (dir.), Paris, Honoré Champion, 2020, p. 85-97.

Gutleben Christian, « Entre vanité et art poétique : l'esthétique du rien chez Graham Swift », *Études britanniques contemporaines* [en ligne], vol. 42, 2012, consulté le 26 février 2021 sur <https://journals.openedition.org/ebc/1541>, DOI : https://doi.org/10.4000/ebc.1541

Kaczvinsky Donald P. (dir.), *Conversations with Graham Swift*, Jackson, University Press of Mississippi, 2020.

Mitchell W. J. T., *Landscape and Power* [1994], Chicago, The University of Chicago Press, 2002.

Nancy Jean-Luc, *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003.

Rancière Jacques, *La Parole muette*, Paris, Hachette, 1998.

Swift Graham, *Making an Elephant. Writing from Within* [2009], Londres, Scribner, 2017.

Swift Graham, *Wish You Were Here* [2011], Londres, Scribner, 2018

Swift Graham, *J'aimerais tellement que tu sois là* [2011], Robert Davreu (trad.), Malesherbes, Folio, 2017

Tollance Pascale, *Graham Swift. La Scène de la voix*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2011.

Tollance Pascale, « Lieu et non-lieu dans *Wish You Were Here* de Graham Swift », *Études britanniques contemporaines* [en ligne], vol. 47, 2014, consulté le 26 février 2021 sur <https://journals.openedition.org/ebc/1772?lang=en>, DOI : https://doi.org/10.4000/ebc.1772

NOTES

1 Graham Swift, *Making an Elephant. Writing from Within* [2009], Londres, Scribner, 2017, p. 302. « J'éprouve en effet […] un véritable attachement pour le paysage anglais, […] je pense que son ossature est solide, que la terre elle-même est solide, et je retrouve en moi-même et dans mon travail cet instinct quelque peu sauvage et ancré dans l'os que l'on appelle l'amour de la terre. » Je traduis.

2 Don McLeese, « Kirkus Q&A with Graham Swift » [2012], dans *Conversations with Graham Swift*, Donald P. Kaczvinsky (dir.), Jackson, University Press of Mississippi, 2020, p. 144. Un roman « sur tous les sens que le mot “terre” peut avoir, notamment celui de la vue immédiate qui brise le cœur. » Je traduis.

3 Graham Swift, *Waterland* [1983], Londres, Picador, 2015, p. 21. Je traduis : ces « hommes qui grimpent et redescendent des collines ».

4 Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003, p. 107. Nancy écrit notamment : « Le paysan est celui dont l’occupation est le pays. Il l’occupe et il s’en occupe, et il est occupé par lui : c’est-à-dire qu’il le prend et qu’il en est pris. »

5 Graham Swift, *Wish You Were Here* [2011], Londres, Scribner, 2018, p. 161. « De l’île de Wight à l’Oxfordshire : c’était pour lui un pays inconnu. […] Tout était à présent un pays étranger. », Graham Swift, *J’aimerais tellement que tu sois là* [2011], Robert Davreu (trad.), Malesherbes, Folio, 2017, p. 168.

6 Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, *op. cit.*, p. 105.

7 *Ibid.*, p. 116.

8 Graham Swift, *Making an Elephant. Writing from Within*, *op. cit.*, p. 299. « Le terme de ‘lieu’ renvoie à la terre, une géographie solide, mais quand je parcours mon œuvre, je remarque qu’elle évoque souvent cette zone changeante et envoutante qu’est la côte. » Je traduis.

9 Graham Swift, *Wish You Were Here*, *op. cit.*, « [C]ette population temporairement en mouvement – migrants, vagabonds, en cavale dans leur propre pays. », Graham Swift, *J’aimerais tellement que tu sois là*, *op.cit.*, p. 49.

10 *Ibid.*, p. 36. « Devenir le propriétaire de l’exact opposé de cette ferme profondément enracinée. Des maisons de vacances, montées sur roues. », Graham Swift, *J’aimerais tellement que tu sois là*, *op.cit.*, p. 48.

11 Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, *op. cit.*, p. 117.

12 Graham Swift, *Wish You Were Here*, *op. cit.*, p. 2. « Et Jack […] regarde à présent […] la mer grise, le ciel chargé de pluie fouettée par le vent, mais ne voit pendant un temps que de la fumée et du feu. », Graham Swift, *J’aimerais tellement que tu sois là*, *op.cit.*, p. 16.

13 Pascale Tollance, « Lieu et non-lieu dans *Wish You Were Here* de Graham Swift », *Études britanniques contemporaines* [en ligne], vol. 47, 2014, dernière consultation le 26/02/21, DOI : <https://doi.org/10.4000/ebc.1772>.

14 Graham Swift, *Wish You Were Here*, *op. cit.*, p. 39. « De vue, aujourd'hui, il n'y a point. Même Holn Head n'est qu'une vague masse en saillie d'un gris plus foncé dans la grisaille générale », Graham Swift, *J'aimerais tellement que tu sois là*, *op.cit.*, p. 50-51.

15 Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu*, Paris, Les éditions de minuit, 2001, p. 95. Il se réfère ici à J. W. Goethe, *Traité des couleurs* [1810], H. Bideau (trad.), Paris, Triades, 1973, p. 88.

16 *Ibid.*, p. 74.

17 *Ibid.*, p. 55.

18 Graham Swift, *Making an Elephant. Writing from Within*, *op. cit.*, p. 304. « Ce formidable endroit qui est un non-lieu, où personne ne vit. La mer est le destin, l'éternité, l'oubli, la mort. » Je traduis.

19 Pour une étude du gris chez Swift voir également : Vanessa Guignery, « "My Favorite Sort of Rain": Drizzle and Downpour in the Fiction of Julian Barnes, Jonathan Coe and Graham Swift », dans *Le Temps qu'il fait dans la littérature et les arts du monde anglophone*, Jean-Pierre Naugrette & Catherine Lanone (dir.), Paris, Honoré Champion, 2020, p. 85-97.

20 Graham Swift, *Wish You Were Here*, *op. cit.*, p. 181. « l'échantillon pris au hasard de la nation », Graham Swift, *J'aimerais tellement que tu sois là*, *op.cit.*, p. 187.

21 *Ibid.*, p. 165. « Des bâtiments individuels renvoyaient des éclairs scintillants de lumière. », Graham Swift, *J'aimerais tellement que tu sois là*, *op.cit.*, p. 172.

22 *Ibid.*, p. 238. « les nuages se rompant au-dessus des collines pour laisser filtrer les rayons du soleil », Graham Swift, *J'aimerais tellement que tu sois là*, *op.cit.*, p. 241.

23 *Ibid.*, p. 91. « Les points blancs des moutons, marron et noir et blanc du bétail. », Graham Swift, *J'aimerais tellement que tu sois là*, *op.cit.*, p. 101.

24 *Ibid.*, p. 321. « Du gel – un saupoudrage blanc sur les collines », Graham Swift, *J'aimerais tellement que tu sois là*, *op.cit.*, p. 279.

25 Pierre Fedida, *L'Absence*, Paris, Gallimard, 1978, p. 229. Les italiques sont présentes dans le texte d'origine.

26 Don McLeese, « Kirkus Q&A with Graham Swift » [2012], *op. cit.*, p. 144. « Ceci est avant tout un roman sur l'agriculture ». Je traduis.

27 Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, *op. cit.*, p. 105.

28 W. J. T. Mitchell, *Landscape and Power* [1994], Chicago, The University of Chicago Press, 2002, p. 2.

29 *Ibid.*, p.1. « un processus selon lequel les identités sociales et subjectives sont créées. » Je traduis.

30 Catherine Bernard, « Introduction », *Études britanniques contemporaines* [en ligne], vol. 55, 2018, dernière consultation le 26/02/21, DOI : <https://doi.org/10.4000/ebc.4449>.

31 Graham Swift, *Wish You Were Here*, *op. cit.*, p. 185. « un vide plus grand qu'un chien », Graham Swift, *J'aimerais tellement que tu sois là*, *op.cit.*, p. 191.

32 *Ibid.*, p. 301. « colonne vertébrale contre colonne vertébrale », Graham Swift, *J'aimerais tellement que tu sois là*, *op.cit.*, p. 302.

33 Calvin Duggan & Esther Peeren, « Making up the British countryside: A posthuman critique of Country Life's narratives of rural resilience and conversation », *Journal of Rural Studies* [en ligne], vol. 80, 2020, dernière consultation le 26/02/21, DOI : <https://doi.org/10.1016/j.jrurstud.2020.10.011>.

Duggan et Peeren se réfèrent à Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of matter and Meaning*, Durham, Duke University Press, 2007, p. 139. Barad écrit : « phenomena are the ontological inseparability/entanglement of intra-acting "agencies." That is, phenomena are ontologically primitive relations – relations without preexisting relata. »

34 Catherine Bernard, *Matière à réflexion, Du corps politique dans la littérature et les arts visuels britanniques contemporains*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2018, p. 200.

35 Graham Swift, *Wish You Were Here*, *op. cit.*, p. 297. « [C]'était un arbre magnifique. […] Et aucun promeneur – surtout s'il venait d'une ville et voyait cet arbre par un jour d'été – n'aurait pu s'empêcher de penser que c'était un endroit idéal pour pique-niquer. », Graham Swift, *J'aimerais tellement que tu sois là*, *op.cit.*, p. 298.

36 *Ibid.*, p. 396. « que quelque chose n'allait pas », Graham Swift, *J'aimerais tellement que tu sois là*, *op.cit.*, p. 391.

37 Réflexion menée lors de sa conférence « Invisible Lives of the British Countryside », lors du colloque international *Invisible Lives Silent Voices in the British Arts, Literature and Culture of the 20th and 21st Centuries*, le 16/10/20.

38 Graham Swift, *Wish You Were Here*, *op. cit.*, p. 401. « leur “vrai petit bout d’Angleterre” », Graham Swift, *J’aimerais tellement que tu sois là*, *op.cit.*, p. 397.

39 Christian Gutleben, « Entre vanité et art poétique : l’esthétique du rien chez Graham Swift », *Études britanniques contemporaines* [en ligne], vol. 42, 2012, dernière consultation le 26/02/21, DOI : <https://doi.org/10.4000/ebc.1541>.

40 Graham Swift, *Wish You Were Here*, *op. cit.*, p. 337. « un trou qui […] suppliait qu’on y mit un doigt », Graham Swift, *J’aimerais tellement que tu sois là*, *op.cit.*, p. 336.

41 *Ibid.*, p. 148. « Jack (après un silence) s’était retrouvé à dire le mot Devon. », Graham Swift, *J’aimerais tellement que tu sois là*, *op.cit.*, p. 155.

42 *Ibid.*, p. 303.

43 *Ibid.* « [C]e n’est pas un mot qu’on emploie pour son père […] tout au contraire », Graham Swift, *J’aimerais tellement que tu sois là*, *op.cit.*, p. 305.

44 *Ibid.*, p. 178. « Le mot ‘cité’ lui-même lui était étranger, comme l’était celui de ‘citoyen’ », Graham Swift, *J’aimerais tellement que tu sois là*, *op.cit.*, p. 184.

45 *Ibid.*, p. 181. « Autour de lui se trouvait l’échantillon pris au hasard de la nation (un autre mot, comme ‘citoyen’, qui était venu le harceler ces derniers jours », Graham Swift, *J’aimerais tellement que tu sois là*, *op.cit.*, p. 187.

46 Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, *op. cit.*, p. 103.

47 Graham Swift, *Wish You Were Here*, *op. cit.*, p. 140. « [U]n manque […] qui correspondait à cette part de Jack qui appartenait encore à Tom », Graham Swift, *J’aimerais tellement que tu sois là*, *op.cit.*, p. 148.

48 *Ibid.*, p. 89. « Elle le connaissait intimement », Graham Swift, *J’aimerais tellement que tu sois là*, *op.cit.*, p. 98.

49 Graham Swift, *Making an Elephant. Writing from Within*, *op. cit.*, p. 384. « L’univers des fermiers et des soldats, ainsi que les deux sens du mot “terre”, se conjuguent dans la réalité déchirante de ce mot paradoxalement aliénant de “rapatriement”. » Je traduis.

50 Graham Swift, *Wish You Were Here*, *op. cit.*, p. 257. « une mouette propulsée par le vent », Graham Swift, *J’aimerais tellement que tu sois là*, *op.cit.*, p. 260.

51 *Ibid.*, p. 306-307. « Pour conduite distinguée sur le terrain », Graham Swift, *J'aimerais tellement que tu sois là*, *op. cit.*, p. 307.

52 Catherine Bernard, *Graham Swift. La Parole chronique*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires de Nancy, 1991, p. 96.

53 Graham Swift, *Wish You Were Here*, *op. cit.*, p. 34. « Jack le fermier, trayant ses caravanes. », Graham Swift, *J'aimerais tellement que tu sois là*, *op. cit.*, p. 46.

54 *Ibid.*, p. 32. « prodigu[ant] des soins à un troupeau de caravanes », Graham Swift, *J'aimerais tellement que tu sois là*, *op. cit.*, p. 44.

55 *Ibid.*, p. 259. « leur ancienne vie laissée derrière eux », Graham Swift, *J'aimerais tellement que tu sois là*, *op. cit.*, p. 262.

56 *Ibid.*, p. 127. « Jack berçait Tom dans son berceau. », Graham Swift, *J'aimerais tellement que tu sois là*, *op. cit.*, p. 136.

57 *Ibid.*, p. 369. « Tu es complètement marteau, Jack ! », Graham Swift, *J'aimerais tellement que tu sois là*, *op. cit.*, p. 366.

58 *Ibid.*, p. 104-106.

59 Christian Gutleben, « Entre vanité et art poétique : l'esthétique du rien chez Graham Swift », *op. cit.*, p. 5.

60 Catherine Bernard, *Matière à réflexion, Du corps politique dans la littérature et les arts visuels britanniques contemporains*, *op. cit.*, p. 199.

61 Je souligne.

62 Graham Swift, *Wish You Were Here*, *op. cit.*, p. 138. « Car du moins à présent elle était débarrassée de Tom. », Graham Swift, *J'aimerais tellement que tu sois là*, *op. cit.*, p. 146.

63 *Ibid.*, p. 241. « Le caporal-chef Luxton, Tom Luxton [...] avait vu ces images de bétail en train de brûler », Graham Swift, *J'aimerais tellement que tu sois là*, *op. cit.*, p. 244.

64 *Ibid.*, p. 166. « Son passeport présentait une photo d'identité qui n'était pas sans ressemblance avec celle, dans le journal, de ce visage au béret et à la tenue de camouflage. », Graham Swift, *J'aimerais tellement que tu sois là*, *op. cit.*, p. 172.

65 *Ibid.*, p. 95. « Bonne chance, Tom. », Graham Swift, *J'aimerais tellement que tu sois là*, *op. cit.*, p. 223.

66 Pascale Tollance, *Graham Swift. La Scène de la voix*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2011, p. 176. Elle cite ici Jacques Rancière, *La Parole muette*, Paris, Hachette, 1998, p. 82.

67 Jacques Rancière, *La Parole muette*, *op. cit.*, p. 81.

68 Voir Pascale Tollance, *Graham Swift. La Scène de la voix*, *op. cit.*, p. 93. « [L]a voix ne s'entend jamais mieux que lorsqu'elle repose sur une effraction (aussi discrète soit-elle), lorsque, "ni intérieure, ni extérieure", elle s'avère clairement impossible. »

69 *Ibid.*, p. 160. « Comme plusieurs critiques ont pu le faire remarquer, la description est à la fois le lieu par excellence où l'on pourra susciter un "effet de réel" [...] et le lieu où le texte exhibe sa matérialité et sa littérarité. » (p. 68-69).

70 Catherine Bernard, « An Interview with Graham Swift », dans *Conversations with Graham Swift*, Donald P. Kaczvinsky (dir.), *op. cit.*, p. 38. « L'un de objectifs de la répétition dans tout roman est de créer un langage propre à chaque roman. »

71 Catherine Bernard, *Matière à réflexion, Du corps politique dans la littérature et les arts visuels britanniques contemporains*, *op. cit.*, p. 211.

72 Graham Swift, *Wish You Were Here*, *op. cit.*, p. 164. « La vérité était qu'il était cette créature assez commune, un homme de la terre, par expérience et par disposition. [...] Mais la vérité était aussi que Jack était devenu un insulaire. », Graham Swift, *J'aimerais tellement que tu sois là*, *op. cit.*, p. 171.

RÉSUMÉ

Français

Cet article se concentrera sur le roman de Graham Swift, *Wish You Were Here* (2011) et envisagera le paradigme de l'absence comme déterminant dans l'expérience du dépaysement. L'analyse s'appuiera pour cela sur la définition que Jean-Luc Nancy fait du paysage dans *Au fond des images*, lorsqu'il écrit que le paysage est « l'ouverture du lieu de [l']absentement ». Swift quitte le décor londonien de son roman précédent pour le milieu rural et centre l'intrigue sur la lignée de fermiers des Luxton, confrontés à une crise sanitaire et familiale. L'installation de Jack et Ellie Luxton sur l'île de Wight pour y tenir un site de caravanes est une tentative de mettre à distance un passé traumatique marqué par la perte et l'absence. Or, il conviendra d'interroger l'efficacité de cet exil. Il semblerait que l'absence se rappelle constamment au couple et se manifeste d'abord dans

le paysage insulaire qu'il habite. Nous envisagerons, par ailleurs, en quoi « Farmer Jack » est condamné à demeurer un être dé-paysé, littéralement sans pays. Il est incapable de s'enraciner sur l'île mais alors qu'il retourne dans son Devon natal pour y enterrer son frère, Jack constate que le pays tout entier lui est désormais étranger : « *It was all unknown country now.* » Swift semble tisser ici un lien d'appartenance problématique entre l'homme et la terre, et plus précisément entre le paysan et le pays. La remise en question de ce lien s'articule en priorité autour d'un lieu paradoxalement mortifère : Jebb Farm, la ferme des Luxtons. Autour de la ferme, Swift dépeint un paysage spectral habité par les absents et une vie agricole qui n'est plus. Il s'agira d'analyser les modalités de retour de ce passé. Nous aimerions également montrer que c'est, à plus large échelle, le retour du rural invisibilisé qui vient troubler les personnages. Il semble finalement que c'est parce qu'il héberge une absence qui travaille que le paysage dépayse. Les personnages sont alors affectés par un manque qui s'écrit dans le paysage et menace de déborder dans l'écriture.

AUTEUR

Solène Camus
Université Lumière Lyon 2

Paradoxes du dépaysement dans *The Shadow Lines* d'Amitav Ghosh (1988) : un processus de (dé)familiarisation ?

Natacha Lasorak

DOI : 10.35562/textures.285

Droits d'auteur
CC BY 4.0

PLAN

Partir : à la recherche du dépaysement
Revenir chez soi : la défamiliarisation
Refamiliariser le réel par la fiction
Conclusion

TEXTE

1 « Once you start moving you never stop[1] », déclare Jethamoshai, l'oncle de la grand-mère du narrateur dans le deuxième roman d'Amitav Ghosh, *The Shadow Lines* (1988). Refusant de quitter sa maison de Dhaka, alors que sa nièce est venue le chercher pour l'emmener avec elle à Kolkata, Jethamoshai affirme son attachement au lieu où il a passé toute sa vie, et la fin tragique qui l'attend au moment même où il met le pied dehors semble confirmer qu'il ne pouvait vivre ailleurs. La fin du roman fait donc apparaître le dépaysement dans toute sa violence, comme un déchirement ; Jethamoshai est dé-paysé parce qu'il est arraché à son foyer, contre son gré, et il n'y survit pas. À cet égard, il est utile de rappeler la définition du mot « pays » que donne Jean-Luc Nancy dans *Au fond des images* :

> Aujourd'hui encore, dans bien des campagnes de France (c'est-à-dire chez des *paysans*), le mot de « pays » peut aussi bien désigner un hameau, un canton, que la France elle-même. Car il désigne ainsi chaque fois l'endroit – le coin – d'où l'on est ou bien d'où quelqu'un est : d'où il vient, où il est né, ou bien où il habite[2].

2 Le « pays » que désigne ici Nancy a finalement peu à voir avec la nation comme construction politique et s'approche bien plus du terme anglais « home », c'est-à-dire le foyer, le lieu d'appartenance, avec tous les changements d'échelle que le terme peut impliquer. « Home », dans les mots de T.S. Eliot, c'est là où l'on commence [3] et à ce titre, c'est le lieu du familier, le chez-soi. Le dépaysement dont il est alors question dans la situation décrite ci-dessus peut s'apparenter à un exil, qu'Edward Said définit ainsi : « Exile is the unhealable rift forced between a human being and a native place, between the self and its true home [4] ».

3 Le cadre historique choisi par Amitav Ghosh dans *The Shadow Lines* impose une réflexion sur ce type de déplacements forcés puisque le roman met en scène la Partition de 1947 qui introduit une nouvelle frontière entre l'Inde et le Pakistan oriental et les émeutes qui éclatent entre communautés hindoues et musulmanes dans les années 1960 dans les deux pays. La Partition contraint des populations musulmanes à quitter l'Inde pour l'État nouvellement créé, et des populations hindoues à rejoindre l'Inde depuis ce qui est devenu le Pakistan. Le climat de tension des années 1960 aboutit à une nouvelle Partition puisque le Pakistan oriental, jusqu'alors lié au Pakistan tel qu'on le connaît aujourd'hui, obtient son indépendance et devient le Bangladesh en 1971. Ces événements transforment la vie des membres de la famille du narrateur et leur définition d'un lieu qu'ils pourraient appeler « home ». Le récit est focalisé sur un narrateur non nommé, que l'on suit enfant, dans les années 1950 et 1960, dans les rues de Kolkata, et à la fin des années 1970, alors qu'il étudie à Londres. Le passage de son oncle Tridib à Londres fait l'objet de la première moitié du livre, intitulée « Going Away » tandis que la seconde moitié, « Coming Home » porte davantage sur la vie de sa grand-mère, Tha'mma. Loin d'une narration divisée entre ces deux moments, le roman refuse néanmoins toute linéarité chronologique pour lui préférer une narration en patchwork qui entrelace lieux et temporalités. À la lecture, donc, *The Shadow Lines* dépayse, dans le sens figuré du terme tel qu'il est établi dans le *Trésor de la Langue Française* : il déconcerte les lecteur·rices en les transportant dans un cadre inhabituel.

4 Le dépaysement, au sens premier de changement de pays, est une expérience répétée dans le roman de Ghosh et pourtant, le sentiment

de perte de repères (perçu positivement ou pas) qui pourrait en résulter, et qui constitue le sens figuré de « dépaysement », n'en est pas toujours la conséquence. La notion de cosmopolitisme est parfois plus appropriée pour qualifier le ressenti de personnages qui parviennent à se sentir chez eux, « at home », dans la capitale anglaise. À l'inverse, le dépaysement au sens de défamiliarisation, mais aussi de la découverte du « unhomely », devient inéluctable pour qualifier l'expérience du retour au pays.

5 Nous analyserons le paradoxe du décalage entre ces deux sens du terme « dépaysement » en trois points, en commençant par examiner l'expérience concrète de changement de pays (dé-paysement), avant de nous tourner vers le sentiment de défamiliarisation, étonnamment associé au retour au pays d'origine. Dans une dernière partie, nous interrogerons la possibilité d'une refamiliarisation du paysage devenu étranger par le récit. Nous nous appuierons dans cette analyse sur certains concepts des études postcoloniales, et notamment les travaux d'Edward Said, Salman Rushdie et Homi Bhabha pour son interprétation de la notion freudienne de « unhomely », ainsi que sur les écrits sur lieu et espace de Yi-Fu Tuan et John Clement Ball.

Partir : à la recherche du dépaysement

6 Avant d'être une expérience douloureuse et parfois définitive, le « dépaysement » tel qu'on l'entend au quotidien ou dans le secteur touristique nous invite à nous intéresser à l'attrait de l'exotique, c'est-à-dire de ce qui est original parce que venant de l'étranger. Le narrateur de *The Shadow Lines* éprouve cette fascination dès l'enfance, lorsqu'il écoute avec avidité les récits de voyage de son oncle Tridib, ou de sa cousine Ila qui vit à l'étranger. Il semble incarner une forme de cosmopolitisme, tel que le décrit Shameem Black : « an attitude of open engagement with unfamiliar people and places [5]. » Le narrateur se place ainsi dans la droite lignée d'un héritage bengali, tel que le souligne Meenakshi Mukherjee dans son article « Maps and Mirrors : Co-ordinates of Meaning in *The Shadow Lines* » :

> Cartographic imagination has characterized an aspect of Bengali sensibility in ways that have yet to be analyzed. Whether as a result of a relatively early exposure to colonial education or as a reaction to it, real journeys within the country and imagined travels to far away places outside national boundaries have always fascinated the Bengali middle class [6].

7 La curiosité du narrateur pour les cartes et les descriptions de paysages étrangers s'inscrit dans cette sensibilité. Et pourtant, cet intérêt pour l'inhabituel, le « unfamiliar », ne se traduit pas par un sentiment de dépaysement lorsque le narrateur se rend en Angleterre quelques années plus tard. En effet, lorsqu'il habite à Londres, il semble ne s'étonner de rien, voire en savoir plus que celles et ceux qui y vivent depuis longtemps. Il n'a rien d'un touriste lorsqu'il se rend dans la maison de Mrs Price avec Ila qui lui demande : « at least the room's a surprise, isn't it [7] ? » Les récits de Tridib, d'Ila et l'atlas de la ville de Londres, dont le narrateur connaît la page 43 par cœur, l'ont d'ores et déjà préparé aux lieux qu'il visite et sa première rencontre avec Nick, dont lui a déjà parlé Ila lorsqu'ils étaient enfants, annonce la couleur : « I'm not meeting you for the first time ; I've grown up with you [8]. » De la même manière, le narrateur annonce connaître les rues qui les entourent [9], et peut lui-même donner les consignes pour rejoindre la maison des Price, où il n'est pourtant jamais allé. Si l'expérience du voyage en Angleterre est un changement de pays, on ne peut guère affirmer ici que le narrateur se sente dépaysé par ce qu'il observe. Au contraire, il est même surpris de la façon dont le paysage correspond si parfaitement à ce qu'il avait imaginé : « I could not still believe in the truth of what I did see [10] ».

8 L'expérience du narrateur rappelle celle des migrant·es du Commonwealth que décrit John Clement Ball dans *Imagining London : Postcolonial Fiction and the Transnational Metropolis*, lorsqu'il explique que ces dernier·ères appréhendent la ville de Londres en tant qu'espace et lieu à la fois. Ball s'appuie ici sur la distinction entre les termes « lieu » et « espace » proposée par Yi-Fu Tuan, qui associe l'espace à l'abstrait, l'indifférencié, et le lieu au résultat d'une familiarisation progressive, avec le passage du temps. Selon le critique, le·la migrant·e arrivant dans la métropole découvre un espace qui ne lui est certes pas familier, mais il·elle reconnaît un

lieu, car la ville de Londres est chargée de valeurs, de sens et d'images de par son histoire impériale, culturelle et littéraire [11]. Le narrateur de *The Shadow Lines* arrive à Londres avec une connaissance déjà intime de la ville ; dans les termes d'Anshuman Mondal, la capitale est un palimpseste où, sous les inscriptions récentes, le narrateur peut reconnaître la ville des années 1940 que lui a décrite Tridib [12]. L'étranger devient donc familier par le biais de la narration et de la mémoire, et Londres n'est pas présentée comme une ville inconnue mais bien comme un support d'histoires plus anciennes, qui jaillissent dans le récit et viennent colorer le vécu des personnages.

9 Pourtant, lors d'une visite à Brick Lane, la ville refuse de se livrer si facilement au narrateur qui se trouve bien en peine de reconnaître les repères indiqués par Tridib. La rue telle qu'elle se présente à lui à la fin des années 1970 est un lieu privilégié de l'immigration bangladaise ; elle arbore des noms de magasins bangladais, de vitrines remplies de magazines sur le cinéma bangladais et en s'y promenant, les personnages entendent une dizaine de dialectes bengalis. Parce que le quartier est en pleine mutation [13], le narrateur ne peut se reposer sur les récits de Tridib datant de la Seconde Guerre mondiale. Le sentiment de défamiliarisation du narrateur n'est alors pas lié à l'appréhension de l'étrangeté d'une ville anglaise, mais bien à la découverte, dans la métropole, d'un lieu qui partage des similitudes avec la maison qu'il a quittée. Ila lui signale ainsi la présence d'une confiserie « Exactly like that sweet-shop at the corner of Gole Park [à Kolkata, où a vécu le narrateur] [14] ». Celui-ci est abasourdi par le lieu et proprement dépaysé ; cette fois-ci, il signale : « I had no means of recognising the place I saw ; it did not belong anywhere I had ever been [15] ». Il ne se ressaisit qu'après que Nick identifie l'ancienne synagogue, ce qui lui permet de reprendre son rôle de guide dans la ville. Il semble donc que l'irruption du familier dans un contexte inattendu crée un véritable dépaysement, une perte de repères alors même que l'on s'attendrait à ce que la présence de la culture et de langues bengalies amène une certaine familiarité.

10 Dans cet espace d'hybridité qu'est Brick Lane, le pays étranger refuse de correspondre à une image fossilisée que s'est faite le narrateur. Dans les termes de Homi Bhabha, le narrateur fait l'expérience d'un surgissement du « unhomely » : « In the stirrings of the unhomely, another world becomes visible. […] The unhomely is the shock of

recognition of the world-in-the-home, the home-in-the-world[16]. » Nous utilisons ici un terme que Bhabha emprunte à la psychanalyse et notamment aux travaux de Sigmund Freud, chez qui il désigne ce qui était familier ou intime, et ne l'est plus[17]. Pour Bhabha, la notion de « unhomely » est une expérience postcoloniale paradigmatique[18] de reconnaissance de l'altérité du monde dans un espace qui correspond pourtant au concept de « home ». Il retravaille donc la notion de « Unheimlich » de Freud, en ceci que ce dernier y voit l'intrusion du familier dans l'étrange, quand Bhabha fait du « unhomely » un concept à double sens. Dans l'exemple ci-dessus, le glissement a lieu dans un espace qui n'est pas familier : il s'agit plutôt d'une intrusion du familier (« homely ») dans le monde produisant un effet de brouillage similaire entre privé et public, qui développent ce que Bhabha appelle une « intimité interstitielle[19] ». Dans cet entre-deux, le narrateur peut reconnaître sa ville natale sous les traits d'une ville qu'il ne connaît que par les récits de son oncle.

11 Si le narrateur peut se targuer de connaître Londres comme sa poche, il s'étonne d'y être confronté à des dialectes bengalis qu'il ne connaît pas : « For me the experience of hearing Bengali dialects which I had never heard in Calcutta being spoken in the streets of London was still replete with unexplored ironies[20]. » Ce dépaysement linguistique, dans une ville où il ne se sent pourtant pas dépaysé, crée un décalage entre ses attentes et la réalité. Par ailleurs, il nous rappelle que la défamiliarisation se construit avant tout sur le familier : les rues de Londres sont moins dépaysantes pour qui s'attend à être dépaysé et accepte le caractère exotique de la ville, qu'un dialecte qui est censé être connu, ou du moins découvert au pays natal. L'analyse de la notion de dépaysement requiert donc de différencier une expérience de déplacement dans un pays étranger d'un sentiment de défamiliarisation (ou « unhomely »), qui se manifeste précisément lorsqu'on reconnaît du chez-soi ailleurs, ou du ailleurs chez-soi.

Revenir chez soi : la défamiliarisation

12 En contrepoint de ce récit d'immigration temporaire, *The Shadow Lines* est hanté par le récit d'un retour au pays natal qui n'a

rien d'une appréhension du familier. La grand-mère du narrateur, Tha'mma, a en effet quitté Dhaka avant 1947 et n'a jamais pu y revenir après la Partition. Laissant derrière elle la maison de son enfance où vivent encore certains membres de sa famille, dont son oncle Jethamoshai, Tha'mma s'est installée à Kolkata, de l'autre côté de la frontière. Mais en 1963, lorsque sa sœur déménage dans la ville de leur enfance, Tha'mma est tentée d'y retourner elle aussi pour revoir la maison où elles ont grandi. En janvier 1964, elle prépare son « homecoming » non sans cérémonie : le jour de la visite de la maison de leur enfance, la couleur de son sari est soigneusement sélectionnée, et c'est avec émotion qu'elle annonce à son oncle Jethamoshai resté sur place : « We've come home at last [21]... »

13 Cependant, le retour se heurte à la réalité d'une ville et d'une maison transformées, qui ne ressemblent plus à celles qu'elle a laissées. Ainsi Tha'mma demande-t-elle, à son arrivée à Dhaka : « Where's Dhaka ? I can't see Dhaka [22]. » La nostalgie du personnage n'est pas sans rappeler l'expérience du narrateur à Brick Lane : le décalage temporel entre le souvenir et la réalité du paysage contemporain est une fracture qui dépayse si complètement que Tha'mma refuse d'y reconnaître sa ville natale. Ainsi, elle ressasse: « whatever you may say, this isn't Dhaka [23] », ou encore « It's all wonderful, [... b]ut where's Dhaka [24]? » La défamiliarisation est totale et la maison de son enfance n'est plus un lieu familier ou « homely » ; dans le bâtiment et dans les rues alentour, Tha'mma est devenue une étrangère et elle a d'ailleurs besoin d'un visa pour aller au Bangladesh, comme le remarque ironiquement Tridib. Par ailleurs, la visite de la maison aboutit à la mort tragique de Tridib et de l'oncle que Tha'mma était venue chercher, dans une confrontation avec un groupe de violents protestataires musulmans. Cette maison n'offre donc plus de refuge au personnage.

14 La confrontation entre nostalgie et réalité est reflétée dans le langage même, qui fait du concept de « home » un lieu fixe et déterminé, alors que l'expérience de Tha'mma montre que le lieu d'origine, le « pays » dans les termes de Nancy ou le « home » en anglais, est instable. Ainsi, lorsque Tha'mma raconte qu'elle pouvait « rentrer chez elle » (« come home ») lorsqu'elle le désirait avant la Partition, le narrateur s'étonne qu'elle n'utilise pas le verbe « aller » (« go home »), qui serait plus approprié selon lui :

> Every language assumes a centrality, a fixed and settled point to go away from and come back to, and what my grandmother was looking for was a word for a journey which was not coming or going at all ; a journey that was a search for precisely that fixed point which permits the proper use of verbs of movement [25].

15 La difficulté à employer le verbe de mouvement adéquat est peut-être à lire en regard d'une tradition bengalie selon laquelle les individus sont réticents à utiliser le verbe « go » lorsqu'ils quittent un foyer, ce qui pourrait être de mauvais augure [26]. Mais l'insistance du narrateur sur cette particularité de Tha'mma, qui devient une plaisanterie récurrente dans la famille, souligne que cette confusion est plus significative encore. Comme l'analyse Sandrine Soukaï, l'impossibilité pour le personnage d'utiliser les verbes de mouvement appropriés met en évidence la fragilité du cadre national lui-même, « référent instable dans lequel toute quête identitaire est vouée à l'échec [27] ». Ce jeu linguistique sur les verbes de mouvement n'est pas sans rappeler le titre du premier roman de Yaa Gyasi, autrice américaine et ghanéenne, intitulé *Homegoing* (2016). Ce récit, qui tisse une histoire familiale sur pas moins de sept générations, voit ses personnages transportés, parfois de force, entre le Ghana et les États-Unis. L'association entre « home » et « going » dans le titre, plutôt que « coming », collocation assez commune pour avoir sa place dans le dictionnaire, souligne le fait que le terme « home » peine à faire référence à un lieu déterminé, et désigne non plus le lieu d'où l'on part mais celui où l'on arrive après un déplacement. Celui-ci peut-il alors être toujours considéré comme chez soi ? En français, ce roman a été traduit par *No Home*, niant la possibilité même des personnages à retrouver un lieu qui susciterait un sentiment d'appartenance.

16 Dans *The Shadow Lines*, la confusion entre les deux verbes déplace le concept de « home » pour le personnage de Tha'mma. En affirmant qu'elle veut revenir à Dhaka, elle insiste sur le fait que c'est dans sa ville natale, et non à Kolkata, qu'elle se sent chez elle. Son dépaysement lorsqu'elle retourne à Dhaka et l'intrusion du « unhomely » avec la mort de Tridib l'obligent à reconsidérer son « home », car dans la communauté bangladaise qui s'est redéfinie sur des critères religieux, Tha'mma, hindoue, est devenue l'Autre. Plus

que jamais, elle est donc condamnée à ne trouver refuge que dans la mémoire [28], dans une formulation qui rappelle celle de Salman Rushdie lorsqu'il décrit le sort des écrivain·es exilé·es :

> It may be that writers in my position, exiles or emigrants or expatriates, are haunted by some sense of loss, some urge to reclaim, to look back [...] our physical alienation from India almost inevitably means that we will not be capable of reclaiming precisely the thing that was lost ; that we will, in short, create fictions, not actual cities or villages, but invisible ones, imaginary homelands, Indias of the mind [29].

17 En insistant sur l'imagination comme outil de création d'un pays d'origine ou « homeland », Rushdie souligne le décalage entre le pays qu'on a laissé, en tant qu'expatrié·e, et l'image que l'on en garde. Face à l'impossibilité de revenir dans son pays d'origine, le personnage de Tha'mma, comme le narrateur, a recours à la mémoire et à la fiction qui semblent seules pouvoir garantir la fixité d'un point d'ancrage.

Refamiliariser le réel par la fiction

18 Lors de sa promenade à Brick Lane, le narrateur observe la maison de l'oncle de Nick et note : « That was the window of Dan's bedroom, I decided [30]. » Dans cette description presque performative, il place ses propres repères sur le paysage londonien et comble les vides du récit troué que lui a transmis Tridib. Cette affirmation d'allure anodine peut être lue comme un geste mimétique de sa démarche tout au long du roman. En tressant les différents fils de la narration, le narrateur s'acharne en effet à rendre familier le récit d'un traumatisme qui ne pourra jamais l'être. À cet égard, le récit est une véritable tentative de reconstruction ou de remembrement pour répondre au silence ainsi décrit : « a gap, a hole, an emptiness in which there are no words [31] ». Si le roman dépayse, refusant le respect de la chronologie ou la continuité de l'action, la fragmentation du texte et ses ellipses sont également le signe de l'impossibilité, pour le narrateur, de nous livrer une histoire linéaire à cause de la violence des événements qui la ponctuent.

19 Dans la seconde partie du roman, le narrateur raconte le déroulement d'une journée de janvier 1964, où la ville de Kolkata semble s'être arrêtée et le temps s'être suspendu alors que gronde le mécontentement dans la communauté hindoue, en réponse à des violences anti-hindoues à Dhaka. En quittant l'école, le narrateur et ses camarades remarquent: « we saw that street twice every day, but now it seemed somehow unfamiliar. The pavements, usually thronged with vendors and passers-by, were eerily empty now—except for squads of patrolling policemen [32] ». Le contraste entre le paysage familier d'une rue remplie de monde et celui, exceptionnel, d'une rue déserte, crée un sentiment de défamiliarisation propre au dépaysement. « Dépeuplé, le paysage dépayse », rappelle Nancy [33]. L'adjectif « unfamiliar » ainsi que l'adverbe « eerily » introduisent l'idée d'une menace que confirme la suite du passage :

> We could not recognise the streets we were careering through. We did not know whether we were going home or not.
> The streets had turned themselves inside out : our city had turned against us [34].

20 L'irruption de l'ailleurs dans le paysage familier est suggérée par la possibilité évoquée par le narrateur que les enfants ne rentrent pas chez eux. Comme le signale Homi Bhabha dans son analyse du roman de Nadine Gordimer *My Son's Story*, « suddenly the home turns into another world [35] ». Ici, un paysage familier se voit teinté d'une étrangeté propre au sentiment de « unhomely ». Le verbe utilisé dans la dernière phrase, « turn inside out », suggère que les rues imitent le vêtement que l'on peut retourner et reconnaître sans qu'il ne perde sa forme familière, mais la métaphore rappelle aussi l'ennemi qui retourne sa veste, ce qui donne aux rues une intention hostile. La ville est personnifiée pour souligner la mise en danger des enfants.

21 Si la traversée de la ville en temps d'émeutes est traumatisante, il est d'autant plus marquant que ces émeutes soient tues dans les enseignements que le narrateur reçoit plus tard, dans ses cours d'histoire de l'université de Delhi. Ses camarades de classe refusent de le croire lorsqu'il déclare se souvenir de tels événements à Kolkata et l'émeute sort du paysage de l'histoire, demeurant indicible et inconnue. Face à ces silences, le narrateur cherche frénétiquement des preuves de ce qu'il a vécu dans les bibliothèques de Delhi, et

découvre des années plus tard pourquoi les rues de Kolkata, ce jour-là, ont été le lieu d'affrontements. Cela l'amène à comprendre, comme par ricochet, pourquoi Tridib a été assassiné par un groupe en colère à Dhaka quelques jours plus tard.

22 Au-delà du récit d'un drame familial, il faut donc lire dans *The Shadow Lines* une fiction historique qui n'a de cesse d'interroger l'histoire dite officielle et cherche à comprendre les raisons de la naissance d'un sentiment d'inquiétante étrangeté éprouvé par ses personnages. Dans *Postmodernist Fiction*, Brian McHale s'intéresse au renouvellement de la fiction historique « classique » et à la façon dont le roman postmoderniste historique « révise » le contenu des archives [36]. Cette « révision » a bien lieu dans *The Shadow Lines*, où le narrateur se place à la marge d'une histoire qu'il tente de compléter. Sa plongée dans les archives souligne un intérêt pour une histoire relativement oubliée, qui fait partie de ce que McHale appelle les zones d'ombre de l'histoire [37]. La démarche serait donc, dans les termes de McHale, apocryphe: « Apocryphal history […] *supplements* the historical record, claiming to restore what has been lost or suppressed [38] ». Elle rappelle en cela le projet des chercheur·ses du groupe des *Subaltern Studies* (du nom de la revue, publiée pour la première fois en 1982), qui tentent de combler les vides laissés par une historiographie perçue comme élitiste [39], et avec qui Amitav Ghosh déclare avoir des liens [40].

23 L'histoire officielle se voit constamment défamiliarisée dans *The Shadow Lines*, notamment par Tridib qui en interroge l'importance. Songeant au frère de Mrs Price et à ses colocataires qu'il avait rencontré·es à Londres, enfant, il ne peut s'empêcher de se questionner sur la nature des problèmes qui les agitent dans leur vie quotidienne : « Which was the more real, their dirty bathtubs and shared bedrooms or that other reality [the announcement of the Nazi-Soviet pact], waiting one week away [41] ? » En faisant de la maison un lieu de préoccupation qui contraste avec les événements géopolitiques, Tridib dépayse l'histoire et nous invite à reconnaître l'importance de ces anecdotes personnelles ou familiales. Dans ce déplacement de l'histoire, la force de l'imagination est constamment éprouvée :

> Tridib […] had said that we could not see without inventing what we saw […] he had said that we had to try because the alternative wasn't blankness—it only meant that if we didn't try ourselves, we would never be free of other people's inventions [42].

24 Plus que la compréhension intellectuelle, c'est la vision qui entérine la validité de ces histoires inventées qui suggèrent une autre lecture du réel. En proposant à de multiples reprises des descriptions de paysage, produits de la mémoire et de l'imagination, comme autant de vignettes à travers le roman, *The Shadow Lines* invite à reconstruire par la pensée et la discussion ces lieux ancrés dans des temporalités différentes. Cette expérience parfois douloureuse (comme elle l'est pour le frère de Tridib, hanté en rêve par le paysage de la rue où a été assassiné son frère), mais aussi créatrice et enivrante (comme c'est souvent le cas pour le narrateur), affirme la primauté du vécu des personnages en mettant leurs récits au cœur du processus de familiarisation. Le temps d'un récit, d'une vision partagée, ils participent ensemble à l'élaboration d'un lieu familier, « home » fugace et métaphorique qui renforce néanmoins une commune intimité.

Conclusion

25 Cette analyse a tenté de montrer les paradoxes du dépaysement dans *The Shadow Lines*, en étudiant notamment les expériences de dépaysement, ou changement de pays, mais également celles du « homecoming » ou retour au pays, qui introduisent dans le roman les passages les plus troublants de défamiliarisation. Pour lutter contre ce sentiment de dépaysement qui surgit chez les personnages dans les lieux qui leur sont les plus familiers, le narrateur s'appuie sur le travail de la mémoire et de l'imagination. En reconstruisant l'histoire dans le récit, et parfois en s'affranchissant de celle-ci, il reconnaît, comme Ghosh, l'urgence de se rappeler ce que l'auteur nomme « les histoires que nous n'avons pas écrites [43]. » Les lignes d'ombre qui donnent son titre au roman et se glissent entre le familier et le non familier, entre l'histoire et le récit, la carte et le paysage, gardent toute leur ambiguïté. Comme l'histoire officielle, qui s'éloigne en arrière-plan pour laisser place aux récits, la géographie s'efface

presque pour laisser surgir les visions personnelles, parfois incomplètes et pourtant justes et précises.

26 L'imagination sur laquelle s'appuient les personnages de *The Shadow Lines* s'inscrit, pour Ghosh, dans une relation complexe entre l'Inde et ses habitant·es. Dans « The Diaspora in Indian Culture », l'auteur s'intéresse aux liens qui unissent les Indien·nes de la diaspora à leur pays d'origine. Rejetant la langue, la religion, la politique ou l'économie comme éléments essentiels de cette connexion, Ghosh insiste sur l'importance de l'imagination : « the links between India and her diaspora are lived within the imagination [44]. » Il revient alors aux écrivain·es d'alimenter ce lien entre le pays d'origine et les individus, en élaborant des histoires qui font de l'Inde un foyer (« home ») par-delà les frontières.

BIBLIOGRAPHIE

Ball John Clement, *Imagining London: Postcolonial Fiction and the Transnational Metropolis*, Toronto, University of Toronto Press, 2006.

Bhabha Homi, « The World and the Home », *Social Text*, vol. 31/32, 1992, p. 141-153.

Black Shameem, « Cosmopolitanism at Home: Amitav Ghosh's *The Shadow Lines* », *The Journal of Commonwealth Literature*, vol. 41, n° 3, 2006, p. 45-65, doi : 10.1177/0021989406068734.

Eliot T. S., *Four Quartets* [1943], San Diego, Harcourt Brace Jovanovich, 1971.

Freud Sigmund, « L'inquiétante étrangeté » [1919], *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, Fernand Cambon (trad.), Paris, Gallimard, 1985.

Ghosh Amitav, *The Shadow Lines* [1988], Delhi, Oxford University Press, 1997.

Ghosh Amitav, *Lignes d'ombre* [1988], Christiane Besse (trad.), Paris, Seuil, 1992.

Ghosh Amitav, « The Ghosts of Mrs Gandhi », *The New Yorker* [en ligne], 17 juillet 1997. Consulté le 22 février 2021 sur <https://www.amitavghosh.com/essays/ghost.html>.

Ghosh Amitav, « The Diaspora in Indian Culture », *The Imam and the Indian: Prose Pieces* [2002], Gurgaon, Penguin Books, 2010, p. 246-253.

Ghosh Amitav, « The Greatest Sorrow », *Incendiary Circumstances: A Chronicle of the Turmoil of our Times*, Boston, Houghton Mifflin Company, 2005, p. 36-55.

Guha Ranajit (dir.), *Subaltern Studies I: Writings on South Asian History and Society*, Oxford, Oxford University Press, 1991.

Gyasi Yaa, *Homegoing*, New York, Alfred A. Knopf, 2016.

Kershen Anne J., *Strangers, Aliens and Asians: Huguenots, Jews and Bangladeshis in Spitalfields, 1660-2000*, Londres, Routledge, 2005.

McHale Brian, *Postmodernist Fiction*, Londres, Routledge, 2001.

Mondal Anshuman A., *Amitav Ghosh*, Manchester, Manchester University Press, 2007.

Mukherjee Meenakshi, « Maps and Mirrors: Co-ordinates of Meaning in *The Shadow Lines* », dans *The Shadow Lines* [1988], Amitav Ghosh, Delhi, Oxford University Press, 1995, p. 255-267.

Nancy Jean-Luc, *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003.

Neluka Silva et Alex Tickell, « Amitav Ghosh in interview with Neluka Silva and Alex Tickell », *Kunapipi*, vol. 19, n° 3, 1997, p. 171-177.

Rushdie Salman, *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*, Londres, Granta Books, 1992.

Said Edward W., *Reflections on Exile and Other Essays*, Londres, Granta Books, 2012.

Sen Nivedita, « 'Going Away' and 'Coming Home': *The Shadow Lines* and the Travel Motif in Children's Fiction », dans *Amitav Ghosh's* The Shadow Lines: *Critical Essays*, Arvind Chowdhary (dir.), New Delhi, Atlantic, 2002, p. 128-144.

Soukaï Sandrine, « Les Ombres de la Partition dans les romans indiens et pakistanais de langue anglaise », Thèse de doctorat soutenue en 2016 à l'Université Paris-Sorbonne, sous la direction d'Alexis Tadié.

NOTES

1 Amitav Ghosh, *The Shadow Lines* [1988], Delhi, Oxford University Press, 1997, p. 215. « Une fois qu'on commence à partir, on ne s'arrête plus », Amitav Ghosh, *Lignes d'ombre* [1988], Christiane Besse (trad.), Paris, Seuil, 1992, p. 272.

2 Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003, p. 104.

3 « Home is where one starts from », T. S. Eliot, *Four Quartets* [1943], San Diego, Harcourt Brace Jovanovich, 1971, p. 180.

4 Edward W. Said, *Reflections on Exile and Other Essays*, Londres, Granta Books, 2012, p. 49. « L'exil est une déchirure dont on ne peut guérir, qui s'impose entre un être humain et son lieu de naissance, entre l'être et son véritable chez-lui » (je traduis).

5 Shameem Black, « Cosmopolitanism at Home: Amitav Ghosh's *The Shadow Lines* », *The Journal of Commonwealth Literature*, vol. 41, n°3, septembre 2006, p. 45-65, p. 47. « une attitude d'engagement ouvert vis-à-vis de personnes et lieux inconnus. » (je traduis)

6 Meenakshi Mukherjee, « Maps and Mirrors: Co-ordinates of Meaning in *The Shadow Lines* », *The Shadow Lines* [1988], Amitav Ghosh, Delhi, Oxford University Press, 1995, p. 255-267, p. 257. « L'imagination cartographique caractérise un aspect de la sensibilité bengalie de multiples façons, qui n'ont pas encore été analysées. Soit en raison d'une exposition précoce à l'éducation coloniale, soit en réaction à cette éducation, les voyages réels à travers le pays et les voyages imaginaires dans des lieux éloignés, hors des frontières nationales, ont toujours fasciné la classe moyenne bengalie. » (je traduis)

7 Amitav Ghosh, *The Shadow Lines*, *op. cit.*, p. 68. « au moins cette pièce est une surprise, n'est-ce pas ? », Amitav Ghosh, *Lignes d'ombre*, *op. cit.*, p. 91.

8 Amitav Ghosh, *The Shadow Lines*, *op. cit.*, p. 55. « Je ne vous rencontre pas pour la première fois, dis-je. J'ai grandi avec vous », Amitav Ghosh, *Lignes d'ombre*, *op. cit.*, p. 75.

9 « I've known these streets around here for a long time too, I said », Amitav Ghosh, *The Shadow Lines*, *op. cit.*, p. 55. « je connais tout ce quartier depuis longtemps aussi », Amitav Ghosh, *Lignes d'ombre*, *op. cit.*, p. 75.

10 Amitav Ghosh, *The Shadow Lines*, *op. cit.*, p. 57. « je n'arrivais pas à croire la réalité de ce que je voyais », Amitav Ghosh, *Lignes d'ombre*, *op. cit.*, p. 78.

11 John Clement Ball, *Imagining London: Postcolonial Fiction and the Transnational Metropolis*, Toronto, University of Toronto Press, 2006, p. 33.

12 Anshuman A. Mondal, *Amitav Ghosh*, Manchester, Manchester University Press, 2007, p. 149.

13 Dans son étude des migrations à Brick Lane, Anne Kershen note les importantes transformations que connaît le quartier entre les années 1950 et 1980, notamment en termes d'immigration : « [In 1972] Brick Lane had shed the carapace of Little Jerusalem but was not yet Banglatown. For the next ten to fifteen years the street was truly multi-cultural, Jewish, Bengali and English activities carried out side by side […]. The metamorphosis [into Banglatown] was almost complete by 1981 ». Kershen remarque que Brick Lane incarne maintenant une forme d'exotisme : « Banglatown may have started off as a segregated area but it is now something very different. By

day and by night it draws to its throbbing pavements outsiders, tourists and young middle-class, predominantly white, professionals eager to taste the exoticism of 'elsewhere'. » Anne J. Kershen, *Strangers, Aliens and Asians: Huguenots, Jews and Bangladeshis in Spitalfields, 1660-2000*, Londres, Routledge, 2005, p. 61 et 62. Le narrateur ressent ce déplacement en assimilant Brick Lane à sa ville natale, d'autant plus que l'on peut imaginer qu'au moment où il en fait l'expérience, le quartier n'est pas aussi gentrifié qu'il le deviendra à la fin du siècle.

14 Amitav Ghosh, *The Shadow Lines*, *op. cit.*, p. 100. « Exactement la pâtisserie au coin de Gole Park », Amitav Ghosh, *Lignes d'ombre*, *op. cit.*, p. 131.

15 Amitav Ghosh, *The Shadow Lines*, *op. cit.*, p. 100. « Aucun moyen pour moi d'identifier l'endroit que je voyais : il ne ressemblait à rien de ce que je connaissais », Amitav Ghosh, *Lignes d'ombre*, *op. cit.*, p. 130.

16 Homi Bhabha, « The World and the Home », *Social Text*, vol. 31/32, 1992, p. 141-153, p. 141. « Le 'unhomely' est le choc de la reconnaissance du monde-dans-la-maison, de la maison-dans-le-monde. » (je traduis)

17 « Serait *Unheimlich* tout ce qui devait rester secret, dans l'ombre, et qui en est sorti. » Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté » [1919], *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, Fernand Cambon (trad.), Paris, Gallimard, 1985, p. 222.

18 Homi Bhabha, « The World and the Home », art. cit., p. 142.

19 *Ibid.*, p. 148.

20 Amitav Ghosh, *The Shadow Lines*, *op. cit.*, p. 241. « Pour moi, entendre pratiquer à Londres des dialectes bengalis que je n'avais jamais entendu parler à Calcutta représentait une expérience riche d'ironies inexplorées », Amitav Ghosh, *Lignes d'ombre*, *op. cit.*, p. 305.

21 Amitav Ghosh, *The Shadow Lines*, *op. cit.*, p. 212. « nous voici enfin [revenues à la maison]... », Amitav Ghosh, *Lignes d'ombre*, *op. cit.*, p. 268.

22 Amitav Ghosh, *The Shadow Lines*, *op. cit.*, p. 193. « Où est Dhaka ? Je ne vois pas Dhaka », Amitav Ghosh, *Lignes d'ombre*, *op. cit.*, p. 244.

23 Amitav Ghosh, *The Shadow Lines*, *op. cit.*, p. 195. « quoi que tu en dises, ceci n'est pas Dhaka », Amitav Ghosh, *Lignes d'ombre*, *op. cit.*, p. 247.

24 Amitav Ghosh, *The Shadow Lines*, *op. cit.*, p. 206. « Tout cela est merveilleux, [...m]ais où est Dhaka ? », Amitav Ghosh, *Lignes d'ombre*, *op. cit.*, p. 260.

25 Amitav Ghosh, *The Shadow Lines*, *op. cit.*, p. 153. « Tout langage assume une centralité, un point fixe et défini d'où partir et revenir, et, ce que Grand-mère cherchait, c'était un mot pour un voyage qui n'était ni un aller ni un retour, mais précisément une quête de ce point fixe qui permet le bon usage des verbes de mouvement », Amitav Ghosh, *Lignes d'ombre*, *op. cit.*, p. 195.

26 « In traditional Bengali households, there is something inauspicious about saying, 'I take your leave' or 'I will go now,' when one actually means to depart for any destination, because it could mean that he/she might never come back. When one is going away, therefore, one is expected to say *Aashi*, which literally means its opposite, that is 'I am just coming,' its nearest English equivalent as a farewell statement would be 'See you soon' or 'Until we meet again.' » Nivedita Sen, « 'Going Away' and 'Coming Home': *The Shadow Lines* and the Travel Motif in Children's Fiction », dans *Amitav Ghosh's* The Shadow Lines: *Critical Essays*, Arvind Chowdhary (dir.), New Delhi, Atlantic, 2002, p. 128-144, p. 132. « Dans les foyers traditionnels bengalis, dire "Je prends congé" ou "Je vais partir maintenant", lorsque l'on veut partir n'importe où, a quelque chose de fâcheux, car cela pourrait vouloir dire qu'on ne reviendra peut-être jamais. Quand quelqu'un s'en va, alors, on s'attend à ce que la personne dise *Aashi*, que l'on traduit littéralement par l'opposé, c'est-à-dire "J'arrive tout juste". La formule d'adieu équivalente en anglais serait alors "À bientôt" ou "Au revoir". » (je traduis)

27 Sandrine Soukaï, « Les Ombres de la Partition dans les romans indiens et pakistanais de langue anglaise », Thèse de doctorat soutenue en 2016 à l'Université Paris-Sorbonne, sous la direction d'Alexis Tadié, p. 162.

28 « people who have […] no home but in memory », Amitav Ghosh, *The Shadow Lines*, *op. cit.*, p. 194. « des gens […] qui n'ont pour pays que leur mémoire », Amitav Ghosh, *Lignes d'ombre*, *op. cit.*, p. 246.

29 Salman Rushdie, *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*, Londres, Granta Books, 1992, p. 10. « Il se peut que les écrivain·es dans ma position, les exilé·es ou les émigrant·es ou les expatrié·es, soient hanté·es par un sentiment de perte, une envie irrépressible de reprendre possession, de regarder en arrière […] [N]otre aliénation physique de l'Inde veut dire, presque fatalement, que nous ne serons pas capables de reprendre possession de ce qui a été perdu ; que nous créerons, en résumé, des fictions, non pas des villes ou des villages réels, mais invisibles, des patries imaginaires, des Indes de l'esprit » (je traduis).

30 Amitav Ghosh, *The Shadow Lines*, *op. cit.*, p. 102. « C'était la fenêtre de la chambre de Dan, décidai-je », Amitav Ghosh, *Lignes d'ombre*, *op. cit.*, p. 132.

31 Amitav Ghosh, *The Shadow Lines*, *op. cit.*, p. 218. « une brèche, un trou, un vide dans lequel il n'existe pas de mots », Amitav Ghosh, *Lignes d'ombre*, *op. cit.*, p. 275.

32 Amitav Ghosh, *The Shadow Lines*, *op. cit.*, p. 202. « Nous faisions ce chemin deux fois par jour mais, à présent, il nous paraissait presque inconnu. Les trottoirs, d'ordinaire grouillants de monde et de passants, étaient maintenant mystérieusement désertés, sauf par les patrouilles de police », Amitav Ghosh, *Lignes d'ombre*, *op. cit.*, p. 256.

33 Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 117.

34 Amitav Ghosh, *The Shadow Lines*, *op. cit.*, p. 203. « Nous ne reconnaissions pas les artères que nous traversions à vive allure. Nous ne savions pas si nous rentrions chez nous ou non. Les rues s'étaient mises à l'envers : notre ville s'était retournée contre nous », Amitav Ghosh, *Lignes d'ombre*, *op. cit.*, p. 257.

35 Homi Bhabha, « The World and the Home », art. cit., p. 143. « soudain, la maison se transforme en un autre monde » (je traduis).

36 Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, Londres, Routledge, 2001, p. 90.

37 « dark areas », *ibid.*, p. 87.

38 *Ibid.*, p. 90. « L'histoire apocryphe [...] *complète* les archives historiques, prétendant restaurer ce qui a été perdu ou effacé » (je traduis).

39 Ranajit Guha (dir.), *Subaltern Studies I: Writings on South Asian History and Society*, Oxford, Oxford University Press, 1991, p. 1.

40 « The *Subaltern Studies* people are old friends of mine. » Silva Neluka et Alex Tickell, « Amitav Ghosh in interview with Neluka Silva and Alex Tickell », *Kunapipi*, vol. 19, n° 3, 1997, p. 171-177, p. 173. « Les membres du groupe des *Subaltern Studies* sont de vieux·vieilles ami·es. » (je traduis)

41 Amitav Ghosh, *The Shadow Lines*, *op. cit.*, p. 67. « Qu'est-ce qui était le plus vrai, leurs baignoires sales et leurs chambres communes ou bien cette autre réalité [l'annonce du pacte germano-soviétique] à une semaine de là ? », Amitav Ghosh, *Lignes d'ombre*, *op. cit.*, p. 90.

42 Amitav Ghosh, *The Shadow Lines*, *op. cit.*, p. 31. « Tridib [...] prétendait que nous ne pouvions pas voir sans inventer ce que nous voyions [...] Si Tridib insistait, c'est parce que si nous ne tentons pas les nôtres nous ne

serons jamais libres des inventions des autres », Amitav Ghosh, *Lignes d'ombre*, *op. cit.*, p. 46.

43 « the urgency of remembering the stories we have not written. » Amitav Ghosh, « The Ghosts of Mrs Gandhi », *The New Yorker* [en ligne], 17 juillet 1997, n. p.. Consulté le 22 février 2021 sur <https://www.amitavghosh.com/essays/ghost.html>. Dans « The Greatest Sorrow », Ghosh regrette que les émeutes de 1964 ne soient pas mentionnées dans les livres d'histoire : « The riots of 1964 […] had affected many major cities and had caused extensive civilian casualties. Yet there was not a single book devoted to this event. […] Why is it that civil violence seems to occur in parallel time, as though it were outside history? » Amitav Ghosh, « The Greatest Sorrow », *Incendiary Circumstances*: A *Chronicle of the Turmoil of our Times*, Boston, Houghton Mifflin Company, 2005, p. 36-55, p. 46-47. « Les émeutes de 1964 […] avaient touché de nombreuses grandes villes et avaient causé de larges pertes parmi les civils. Et pourtant il n'y avait pas un livre sur cet événement. […] Comment se fait-il que la violence civile semble avoir lieu dans une temporalité parallèle, comme si elle était en dehors de l'histoire ? » (je traduis)

44 Amitav Ghosh « The Diaspora in Indian Culture », *The Imam and the Indian: Prose Pieces* [2002], Gurgaon, Penguin Books, 2010, p. 246-253, p. 250. « les liens entre l'Inde et sa diaspora sont vécus dans l'imagination. » (je traduis)

RÉSUMÉ

Français

The Shadow Lines (1988), d'Amitav Ghosh, est un récit d'expatriations croisées, comme autant d'expériences de défamiliarisation répétées. Les membres de la famille du narrateur sont en proie à ces déplacements depuis l'exil de sa grand-mère qui, avant la Partition en 1947, quitte Dhaka pour s'installer à Kolkata. Les générations suivantes feront elles aussi l'expérience de l'immigration, dans une errance entre Londres, Kolkata et Dhaka qui convoque la période précédant l'Indépendance de l'Inde mais aussi la Seconde Guerre mondiale, les années 1960 et la fin des années 1970. La notion de dépaysement s'inscrit alors dans un paradoxe : si l'immigration crée des situations de dé-paysement (changement de pays), il semblerait pourtant que les expériences les plus dépaysantes prennent place lors le retour au lieu d'origine (« home »). La division du roman en deux parties, « Going Away » et « Coming Home », suggère que le récit met en scène le retour à un espace familier, au foyer (« home »). Pourtant, le récit du retour

est souvent l'expérience d'une défamiliarisation abrupte, qui s'inscrit au sein même du pays et du paysage de l'enfance, comme en témoigne le « homecoming » de la grand-mère du narrateur à Dhaka. À l'inverse, lors de voyages en pays inconnus, alors que les lecteur·rices auraient pu s'attendre à la surprise du dépaysement, les constructions de la mémoire créent un effet de déjà-vu, comme si le paysage était déjà familier, appréhendé par l'histoire et les histoires. Sur le plan narratif et textuel, la fragmentation géographique et chronologique déroutante, qui trouble le paysage du livre, interdit toute linéarité et propose une expérience de dépaysement aux lecteur·rices. Cette présentation s'interrogera sur la façon dont les déplacements du roman subvertissent le sentiment de dépaysement, sans se limiter à l'expérience de dé-paysement (changement de pays).

AUTEUR

Natacha Lasorak
École Normale Supérieure de Lyon
IDREF : https://www.idref.fr/266681069
ORCID : http://orcid.org/0000-0001-9242-1432
HAL : https://cv.archives-ouvertes.fr/natacha-lasorak

Traduire le dépaysement : comment recréer le Riddleyspeak de Russell Hoban en français ?

Virginie Buhl

DOI : 10.35562/textures.286

Droits d'auteur
CC BY 4.0

PLAN

Le Kent post-apocalyptique de Riddley Walker – un espace fictionnel dépaysant
Des toponymes qui désorientent, une topographie vaguement familière
La perte des repères familiers dans un futurisme médiéval
Circularités spatio-temporelles
Le pérégri-narrateur non fiable de Russell Hoban – cheville-ouvrière d'une expérience déroutante pour les narrataires
Le narrateur non fiable et l'impossible quête des origines
Vagabondage linguistique et bifurcations lexicales
Le récit d'une quête linguistique inaboutie
Traduire *Riddley Walker* en français – le roman de Russell Hoban en terre étrangère
Recréer une expérience de lecture défamiliarisante
Renouer avec une poétique de l'oralité
Du Riddleyspeak au Parlénigm : s'approprier une langue pour la réinventer
Conclusion

TEXTE

1 Russell C. Hoban est un écrivain américain né en Pennsylvanie en 1925 et décédé à Londres en 2011. Il publie son premier roman en 1967, un ouvrage pour la jeunesse illustré par son épouse Lillian Hoban : *The Mouse and his Child* (Puffin books). En 1969, il s'installe en Angleterre où il vivra jusqu'à sa mort. Ayant commencé sa carrière comme graphiste, illustrateur et auteur de romans pour enfants, il est également l'auteur de nombreux romans destinés à un lectorat adulte mais il n'a jamais cessé d'écrire pour la jeunesse.

2 *Riddley Walker* paraît en 1980 à Londres alors que la réputation littéraire de Russell Hoban est déjà bien établie. En 1982, ce roman est distingué par le John W. Campbell Award, attribué au meilleur roman de science fiction de l'année. *Riddley Walker* s'inscrit dans une œuvre littéraire placée sous le sceau de l'étrange, un choix esthétique que R. Hoban associe à son expérience personnelle. En effet, de l'aveu même de l'auteur, interviewé par Alex Clarke, l'étrangeté constitue sa profession de foi littéraire : « It has been my aim to be as strange as I can be [...] and I've never been as strange as I'd like to be [1] ». Dans cet entretien, Hoban établit un lien entre sa quête d'étrangeté et le sentiment d'être un étranger dans son propre pays, les États-Unis, comme dans son pays d'adoption, la Grande-Bretagne : « I felt myself a stranger in my own country [...] and in London I really was a stranger and felt comfortable [2] ».

3 Dans son ouvrage *Riddley Walker*, le dépaysement procède à la fois du linguistique, du cognitif, de la narrativité et du fictionnel. Ce roman expérimental propose une expérience de lecture qui déclenche une immersion dépaysante dans un autre espace-temps. Si toute expérience de lecture d'une œuvre de fiction est défamiliarisante [3], celle que propose *Riddley Walker* l'est de façon encore plus radicale.

4 Nous aborderons dans un premier temps le monde textuel créé par l'auteur. L'intrigue se situe dans une Angleterre post-apocalyptique défigurée par une explosion atomique. La topographie de la région dans laquelle se déroule l'action ne ressemble plus que vaguement au Kent et tous les noms de lieux semblent, à la première lecture, à la foi inconnus et étrangement familiers.

5 La narration et le style sont également vecteurs de dépaysement : le narrateur homodiégétique est Riddley Walker, un jeune garçon de 12 ans. Comme son nom l'indique, il promène ses narrataires au gré d'un récit inabouti qui obéit à sa logique propre et il s'exprime dans une langue étrange, énigmatique et fortement marquée par l'oralité : le Riddleyspeak. Cette langue transfigure la réalité et défamiliarise celles et ceux qui, forcés de lire autrement, perdent momentanément leurs repères et leurs automatismes.

6 Enfin, l'écriture de la version française de ce roman constitue une nouvelle aventure placée sous le signe du dépaysement. L'opération par laquelle le texte source a été transplanté dans une nouvelle

langue-culture soulève plusieurs questions : quelle marge de manœuvre créative a-t-elle été laissée au traducteur – par le texte, par son auteur et par l'éditeur français ? Quelle liberté créative Nicolas Richard s'est-il accordée à lui-même ?

Le Kent post-apocalyptique de Riddley Walker – un espace fictionnel dépaysant

Des toponymes qui désorientent, une topographie vaguement familière

7 Le roman de Russell Hoban plonge d'emblée ses lecteurs dans un monde futuriste presqu'entièrement défiguré par une explosion nucléaire. Les dégâts que cette déflagration a infligés à la civilisation humaine sont d'une telle ampleur que les survivants ont perdu jusqu'à la mémoire des noms de lieux. Qui entame la lecture de *Riddley Walker* est donc désorienté ; c'est au prix d'un effort cognitif que l'on retrouve certains repères spatio-temporels familiers.

8 De ce fait, l'univers créé par l'auteur possède les caractéristiques d'un monde fictionnel qui relève de ce que la traductologue Geneviève Roux-Faucard appelle « l'effet de distance » qui donne à la lectrice ou au lecteur le sentiment que ce monde textuel n'est pas le sien. La personne qui lit se retrouve « en terre étrangère, […] ce monde se refuse, le refuse [4] ». Il s'agit d'un effet textuel et cognitif complexe auquel contribuent notamment l'utilisation de noms propres fictionnels peu familiers ou inconnus, la représentation d'une langue-culture étrangère voire fabriquée de toutes pièces et l'insertion dans le récit de repères spatio-temporels non familiers [5].

9 Pourtant, ce roman nous parle indirectement de notre monde et, pour l'indiquer à son lectorat, R. Hoban a inséré une carte au début de son roman : son tracé aux contours familiers est évocateur ; on reconnaît aisément un décalque du Kent et, sur cette base, on cherche à déceler des noms familiers derrière ceux qui sont présentés sur la carte. Au terme de ce jeu de pistes qui relève du

palimpseste, on peut identifier par exemple Canterbury [Cambry], Dover [Do It Over] ou Folkestone [Fork Stoan].

10 L'humour n'est pas absent de cette réécriture des toponymes : des termes suggestifs aux connotations grivoises y ont été insérés, comme l'attestent les noms tels que Bernt Arse (lire *Burnt Arse* [6] ; Cul Brûlé [7] dans la version française), Bollock Stoans (*Bollocks Stones* / Pyèr Couill) ou encore Horny Boy (Gars en Rut dans la version française). Le traducteur parle à ce propos d'un « humour potache » : « Il y a chez Hoban une dimension ludique, potache, qui est importante aussi. Les noms de lieux déformés, par exemple, qui ont presque tous une sonorité grivoise [8]. » Cet humour, que l'on retrouve dans certains noms de personnages fictionnels ou légendaires qui sont mentionnés de façon récurrente dans le récit, transforme beaucoup de toponymes et d'anthroponymes en rébus qu'il s'agit de résoudre en empruntant des voies tantôt paradigmatiques et tantôt syntagmatiques. Le cheminement cognitif proposé aux lectrices et aux lecteurs qui cherchent à déchiffrer les noms propres constitutifs de ce pays fictionnel n'est pas entièrement prévisible. Il désarçonne en même temps qu'il amuse, la déstabilisation cognitive étant destinée à stimuler la curiosité et l'inventivité dans l'esprit de celle ou celui qui lit tandis que l'humour favorise l'intérêt pour le jeu lectoriel que propose le texte.

La perte des repères familiers dans un futurisme médiéval

11 La civilisation que l'on découvre à travers le récit de Riddley Walker est un composite hybride qui sollicite notre bagage culturel en même temps qu'il met nos repères cognitifs à rude épreuve. Pour que ce monde textuel nous dépayse, il faut que nous venions de quelque part, si bien que la découverte de l'univers fictionnel et des chemins textuels proposés par le roman est ancrée dans un socle de connaissances et de souvenirs qui constitue en quelque sorte notre *Heimat*.

12 Dans le chapitre de son ouvrage intitulé « Compléments cognitifs », Jean Delisle décrit cet horizon de lecture dans ses composantes multiples – rationnelle, émotionnelle, expérientielle –, et essentiellement déverbalisées :

> Le traducteur n'aborde jamais un texte l'esprit vide de toute connaissance, pas plus qu'un lecteur qui se plonge dans la lecture d'un roman. Il y apporte sa connaissance du monde, ses souvenirs, ses expériences diverses, de même que ses connaissances théoriques, le fruit de ses lectures, son savoir spécialisé et tout ce qui compose sa culture générale. Ces milliards de petits détails tissent son identité. Toutes ces connaissances sont gardées dans son cerveau sous une forme déverbalisée. C'est à cette source qu'il puise pour comprendre un texte [9] [...].

13 Il assied ses analyses sur celle de Marianne Lederer, qui distingue d'une part le versant affectif et le versant cognitif et, d'autre part le versant purement linguistique de l'extralinguistique :

> L'affectif et le cognitif étant physiologiquement inséparables et ayant tous deux leur origine dans le cerveau, je les englobe sous le seul terme de compléments cognitifs et dans ceux-ci, je distingue pour un découpage d'un autre ordre, le **bagage cognitif**, connaissances linguistiques et extralinguistiques emmagasinées à plus ou moins long terme dans la mémoire, et le **contexte cognitif** constitué par les connaissances acquises à la lecture du texte, conservées en mémoire à court terme et servant à l'interprétation des segments du texte suivants [10].

14 Dans *Riddley Walker*, les repères historiques et chronologiques sont volontairement brouillés. Les indices qui renvoient à une société médiévale y côtoient non seulement les traces d'un retour à l'Âge de fer mais aussi des éléments fictionnels indiquant que ce monde a connu un stade de développement technologique avancé. Telle est la civilisation composite et déroutante des personnages qui ont survécu à l'apocalypse nucléaire et cherchent à glaner les indices d'un monde perdu dont ils ne gardent qu'un vague souvenir.

> In [...] Hoban's novels, the entire archive of civilized men and women lies buried beneath muck and rubble. *The traces of civilization which do exist are inscrutable and only remind the postatomic mind of its inferiority*. 'O what we ben! And what we come to!' cries Riddley after seeing the shiny remains of a power plant [11].

15 L'éclectisme de cette civilisation se reflète dans la langue de la narration : le Riddleyspeak est une langue disparate, qui mélange les registres – les éléments de technolecte y côtoient les mots familiers, les termes archaïsants et les créations verbales pures. Cet aspect de la littérarité de *Riddley Walker* fera l'objet d'un développement dans la suite de l'article.

16 Par ailleurs, le contexte cognitif, au sens où l'entend M. Lederer, est volontairement déstructuré par une narration qui se perd volontiers en digressions, enchâsse les récits dans une série de mises en abyme vertigineuses. L'activité cognitive de la personne qui lit est compliquée par la démultiplication des chemins narratifs, d'autant que certains de ces chemins semblent aboutir à des impasses tandis que d'autres revêtent une dimension symbolique qui lui ouvrent de nouvelles voies interprétatives, de nouvelles pistes de lecture.

Circularités spatio-temporelles

17 Le Kent de *Riddley Walker* est aussi une région d'Angleterre dont la spatialité circulaire s'organise autour d'un cratère : en effet, la ville de Cambry est située au cœur d'un fossé circulaire appelé Ring Ditch qui délimite la zone la plus dévastée de ce Kent fictionnel. Il s'agit de l'épicentre de l'explosion nucléaire – un cataclysme appelé « le Grand Boum » dans la version française du roman – qui a ravagé le pays tout entier et peut-être le reste de l'Europe. Le récit du jeune narrateur se lit comme une quête, un périple qui le ramène à ce centre dévasté qu'il décrit en des termes qui rappellent beaucoup l'expression *Ground Zero* :

> I knowit Cambry Senter ben flattent the werst of all the dead town senters it ben Zero Groun it ben where the wite shadderd stood up over every thing.
> (RW, p. 159 [12])

> Je savv que le sentre de Cambry avété à plati pyr de tous les sentres des villes mortes cété Sol Zéro là où les zombres blanche sété dressé dssus tout.
> (EM, p. 201)

18 Dans le récit de Riddley, ce cratère est à la fois un lieu interdit par les autorités locales aux personnages du roman et un espace ravagé où, enfant, le personnage principal aimait aller jouer en cachette avec ses amis.

> The Ram dint allow no 1 in the dead towns but when I ben littl we use to sly in when ever we got the chance and kids a nuff for crowd.
> (*RW*, p. 14)

> Le Ram a torisé prsonne dans les villes mortes mais quand jété petit on y allé en douss à la premyèr occaz dès quon été assez nombreux pour fer une foul.
> (*EM*, p. 19)

19 C'est le trou noir autour duquel s'organise l'espace-temps du roman.

> [Cambry] is where a new year zero commenced. It is also 'Zero ground': uninhabitable, with radioactive decay tangible in the air; it is a mark of absence, a scar on the landscape a locus of nothingness. In the novel, we are given a map that draws the Power Ring – the ditch left by the particle accelerator that once stood around the town – as a concentric circle around the crater, a topographical zero with an empty centre. The image is a fitting one for a novel that deals with nuclear annihilation [13].

20 Mais ce centre interdit reste hermétique, il se refuse au jeune narrateur qui a l'impression désespérante de tourner en rond dans sa quête de la connaissance et de la compréhension du passé. En définitive, après son détour par Cambry, Riddley Walker revient à son point de départ, une sorte de ferme néolithique. Le cratère est certes un lieu immuable mais il n'a livré aucun de ses secrets au jeune narrateur. Cet aspect du récit me conduit à analyser la figure du narrateur non fiable dont les vagabondages narratifs ne semblent mener nulle part.

Le pérégri-narrateur non fiable de Russell Hoban – cheville-ouvrière d'une expérience déroutante pour les narrataires

Le narrateur non fiable et l'impossible quête des origines

21 La notion de narrateur non fiable définie par W. C. Booth dans *The Rhetoric of Fiction* correspond à des personnages narrateurs dont les valeurs, la situation ou les capacités cognitives s'écartent significativement de celles des narrataires. De ce fait, son récit n'est pas considéré comme entièrement fiable ; il demandera donc une coopération lectorielle [14] et un degré d'activité herméneutique plus importants que le récit de narrateurs fiables.

22 Indéniablement, avec ses nombreuses digressions, ses retours en arrières et ses impasses, le récit de Riddley Walker demande à celles et ceux qui le lisent à la fois une intense activité cognitive, sans laquelle un récit incohérent pourrait les lasser, et une capacité à se laisser mener par le bout du nez. Cette fonction narrative et cette prédisposition à l'errance sont inscrites dans le nom du personnage-narrateur, qui est – littéralement et explicitement – un pérégri-narrateur :

> Walker is my name and I am the same. Riddley Walker. Walking my riddels where ever theyve took me and walking them now on this paper the same.
> (RW, p. 8)

> Marcheur je me nomme et je suis tout comme. Enig Marcheur. Je marche avec les nigmes par tout où elles me mènent et je marche avec elles main tenant sur ce papier de meum.
> (EM, p. 11)

23 Tel est l'éclaireur et le guide que Russell Hoban nous demande de suivre au fil de son récit et de ses déplacements dans la contrée dépaysante qui recèle des secrets et des énigmes. Les narrataires doivent renoncer à tout comprendre d'emblée et accepter de tâtonner comme le fait le héros éponyme dans sa propre quête. Riddley Walker avoue lui-même que son récit n'a ni queue ni tête, qu'il mentionne certains événements trop tôt et devra y revenir par la suite. Il s'agit d'un apprenti-narrateur qui n'en sait pas forcément assez pour livrer à ses narrataires un récit complet et intelligible :

> Wel this aint the place to say no mor about it Iwl tel that part when I come to it. Ive only wrote this down here becaws my mynd ben running on it that day and if itd run farther I mytve knowit mor. There aint that many sir prizes in life if you take noatis of every thing. Every time wil have its happenings out and every place the same. What ever eats mus shit.
> (*RW*, p. 15)

> Bon cest pas le lieu d'en dir plus dssus je vainarr ce bout le moment venu. J'ai juste écri ça ici parsq mon espryt mouliné dssus ce jour là et il seré allé plus loin j'en orée su peu d'être plus. Y a pas tant de sur prises dans la vie si tu es tentif à tout. À chac époc il rive quelc chose et à chac en droit cest tout comme. Qui bouffe chie.
> (*EM*, p. 19)

Vagabondage linguistique et bifurcations lexicales

24 La quête erratique de Riddley possède un versant linguistique. Son voyage initiatique est en fait une sorte d'école buissonnière de la langue anglaise. L'idiome créé par Russell Hoban prend volontiers des chemins de traverse : il emprunte la voie de l'oralité, une oralité qui, paradoxalement, contraint les lectrices et les lecteurs à prendre le chemin des écoliers.

25 L'auteur a tout d'abord cherché à créer un parler, une langue orale à laquelle il faut prêter l'oreille pour accéder au sens. Le détour par l'oralité que ce texte écrit impose à celles et ceux qui le lisent trouve son origine dans le goût de Russell Hoban pour la musicalité de la

langue et les jeux que permet la face sonore du signe linguistique. Dans la postface de *Riddley Walker*, l'auteur écrit :

> *I like to play with sounds*, and when alone in the house I often *talk in strange accents* and nonsense words. [...] Riddleyspeak is only a breaking down and twisting of standard English, so *the reader who sounds out the words* and uses a little imagination ought to be able to understand it. Technically it works well with the story because it slows the reader down to Riddley's rate of comprehension [15].

26 Ces remarques indiquent que l'auteur concevait avant tout le Riddleyspeak comme une langue parlée et, de façon significative, il la compare ici à un idiome étranger, une langue aux sonorités déformées qui ralentit la lecture et la compréhension. Le dépaysement linguistique ne se résume ni à l'emploi de termes inconnus aux sonorités barbares ni à des inventions humoristiques. Il ne s'agit pas non plus de créer de toutes pièces une langue étrangère qui n'évoquerait absolument rien tant elle serait novatrice. La science fiction de Russell Hoban est autant régressive que futuriste.

27 Pour commencer, l'orthographe phonétique rappelle aux narrataires que l'idiome de cette contrée ravagée est avant tout une langue orale. À titre d'exemple je citerai les nombreuses contractions qui amalgament l'élément verbal et la négation : dans « *aint* » et « *dint* », qui sont quasiment systématiquement utilisés, la marque de l'élision disparaît également, même si les lectrices et les lecteurs reconnaissent en filigrane dans « *aint* » la forme familière et populaire « *ain't* ».

28 Beaucoup d'auxiliaires utilisés pour conjuguer des verbes au passé sont également escamotés à la faveur de ces raccourcis linguistiques correspondant à une réalisation orale de la langue. La première forme verbale de l'extrait ci-après est représentative de ce trait linguistique. La deuxième forme verbale soulignée correspond également à une oralisation de la langue. Il s'agit de la disparition de l'auxiliaire du *present perfect*, dans laquelle Russell Hoban voit la première étape d'une utilisation dévoyée de la langue standard, caractéristique des évolutions que fait volontiers subir la langue orale à la grammaire codifiée :

> The grammatical decline began with the dropping of the auxiliary verb in the present perfect tense; many of the children I went to school with in Pennsylvania spoke that way: 'I been there' and 'I done that'. One thing led to another, and the vernacular I ended up with seems entirely plausible to me; language doesn't stand still [16] […].

29 Comme le passage ci-dessous et sa traduction française l'indiquent, il s'agit d'une langue orale simple et atomisée, réduite à des mots courts, pour la plupart constitués d'une ou deux syllabes. Une langue régressive, retombée en enfance dans la mesure où elle est en partie nourrie de souvenirs d'école de Russell Hoban.

> We come to where the clifsve fel in to the sea time back way back its broakin groun there all a jumbl we use to go there our crowd of kids when I ben littl.
> (*RW*, p. 103)

> On est rivé là où la falaiz tombé dans la mer à l'époc d'entend c'est du terre toir brizé tout un fatras avant on y allé la foule des môm de quand j'été ptit.
> (*EM*, p. 131)

30 Cette langue fictionnelle mâtinée d'américanismes et de déviances par rapport à la norme, d'aucuns pourraient la considérer comme une représentation de l'abâtardissement de l'anglais britannique dont elle est issue. Quoi qu'il en soit, d'après S. Sorlin, certains mots reflètent bel et bien l'accent américain de l'auteur. Cet aspect phonétique rapproche lui aussi la langue de Riddley d'un babil enfantin, avec des voyelles très ouvertes et des sons voisés.

> Certains mots trahissent les origines américaines de l'auteur : l'ouverture du < o > explique l'écriture de « arper sit » (opposite) et « arnge » (orange), le voisement du /t/ intervocalique celle de « saddlelite » (satelite). De même, la simplification phonologique du groupe consonantique /n/ + /t/ ou /d/ est à l'origine des retranscriptions suivantes : « inner acting » (interacting), « unner stan » (understand), « wunner » (wonder), « gennl man » (gentlemen), « venny later » (ventilator) [17].

31 Le Riddleyspeak est également la langue des bifurcations lexicales qui transforment de nombreux mots et des phrases entières en échappées sémantiques. En effet, en subvertissant l'orthographe pour transfigurer la langue anglaise, R. Hoban crée dans ce roman ce que la stylisticienne S. Sorlin appelle « ce langage *rhizomatique* qu'est le Riddleyspeak, [par lequel] d'autres signifiants poussent au milieu des mots déposés sur la page, faisant émerger *d'autres sens* [18] ».

32 Ici, l'expérience dépaysante de la lecture se fait aventureuse, dans la mesure où le Riddleyspeak n'est pas seulement déviance et errance mais une forme de régénérescence jubilatoire de la langue standard. En effet, les déformations orthographiques et les scissions de mots favorisent l'émergence de métaphores vives qui libèrent la langue de l'automatisme et semblent même annuler en partie l'arbitraire du signe linguistique. Voici quelques exemples représentatifs de cette créativité, cités dans l'ouvrage de S. Sorlin : « gallack seas » pour « galaxies », « nebyul eye » pour « nebula [19] ».

33 C'est l'activité cognitive de Riddley Walker et de ses congénères qui contribue à cette réinvention linguistique qui modifie la perception de la réalité des lectrices et des lecteurs. Ainsi, ces habitants du Kent ne peuvent saisir ce qu'est un avion qu'en le comparant à un bateau volant (« boat in the air ») ; de même, les technologies permettant de diffuser des images et des sons aboutissent, pour les contemporains du narrateur, à des images portées par le vent (« pictures on the win [20] »).

Le récit d'une quête linguistique inaboutie

34 Parce que, malgré ces belles échappées sémantiques et son admirable capacité à se déjouer des codifications de la langue standard, la langue atomisée de Riddley Walker est irrémédiablement coupée de ses origines étymologiques, parce les discours politiques et religieux qui ont cours dans cette civilisation sont corrompus, la quête du personnage-narrateur ne peut pas aboutir. Sa langue ne lui permet pas de dépasser le stade des circonvolutions, d'accéder à la compréhension du passé et d'éclairer le temps présent : les réponses qu'il cherche se dérobent obstinément.

> My feet begun to walk me down rivver tords Cambry. Thats where the senter is. All roun myt be a fools circel but the senter is stil what it is and where it is.
> (*RW*, p. 196)

> Mes pieds se sont mis à me guider le long de la rivvière vers Cambry. C'est là qu'est le sentre. Tout autour c'est peu dêtre la foll ronde mais le sentre est encore ce qu'il est et où il est.
> (*EM*, p. 247)

35 En définitive, lorsque la boucle narrative est bouclée, le voyage débouche sur une tautologie aussi évidente que décevante. L'immuable stabilité du centre névralgique du Kent de Riddley Walker constitue effectivement l'œil d'un cyclone qui entraîne dans sa folle ronde la langue, le sémantisme et l'activité lectorielle elle-même. Ce mouvement perpétuel empêche toute résolution des énigmes, tout figement du Riddleyspeak ; il conserve sa qualité irrémédiablement étrange à un monde fictionnel qui refuse de devenir familier jusqu'à la dernière page du roman.

36 C'est dans un autre voyage linguistique et culturel, facteur d'instabilité et de défamiliarisation, que l'écriture d'une traduction française entraîne le roman culte de Russell Hoban.

Traduire *Riddley Walker* en français – le roman de Russell Hoban en terre étrangère

37 Publié en 1980, *Riddley Walker* a dû attendre 2012 pour paraître en France, suite au décès de Russell Hoban en 2011. En effet, l'auteur s'est longtemps opposé à ce que son roman soit traduit et Dominique Bordes, l'éditeur, a dû déployer beaucoup d'énergie pour l'en convaincre *in extremis*. Or, *Enig Marcheur* n'est présenté ni comme un roman traduit de l'anglais ni comme texte écrit en français mais comme une œuvre traduite en « parlénigm ». Avec la complicité de l'éditeur, le traducteur Nicolas Richard s'est lancé dans une entreprise de trans-création littéraire qui aboutit à la création d'une

langue autre, nouveau point d'ancrage de l'étrangeté anglo-saxonne du roman.

Recréer une expérience de lecture défamiliarisante

38 Pour transplanter ce texte déroutant, pour en créer une version française qui ralentit et dépayse la lecture, Nicolas Richard a dû négocier un écart entre la langue française standard et l'idiome fictionnel qu'il a recréé. Cet écart devait reproduire des effets de lecture similaires à ceux que produisent l'écart entre la langue anglaise standard et l'avatar de cette langue qu'a inventé Russell Hoban.

39 L'entretien accordé par le traducteur à la revue professionnelle *Transittérature* révèle qu'il a immédiatement conçu cette tâche comme une entreprise poétique :

> J'ai tenu à conserver ce sentiment initial que j'avais eu d'*un jaillissement poétique*, d'une magie. Je ne suis pas friand *a priori* des projets expérimentaux comme celui-là. Il faut avant tout que ça marche, que ça me parle, *cet équilibre rugueux qu'il a trouvé, c'est ça qu'il fallait absolument conserver* [21].

40 Ces propos associent de façon intéressante les notions de jaillissement poétique et d'équilibre rugueux, le mouvement et une forme d'équilibre qui, pour rester fidèle à la poétique de *Riddley Walker*, devra éviter la stabilisation. Les paroles de Nicolas Richard portent sur la nécessité de conserver un *effet magique* qu'il décrit avant tout comme un *ressenti*, un sentiment. Elles font écho à la conception de la traduction d'Henri Meschonnic ; d'après le traductologue, il s'agit de faire dans la langue d'arrivée ce que le texte source fait dans la langue de départ :

> Traduire est une pratique du langage particulière, qui ne se confondra jamais avec l'écriture, pas plus que la traduction avec son texte, mais *qui doit faire ce que fait le texte.* [22]

41 Une telle entreprise de recréation d'effets de lecture avec d'autres moyens linguistiques et sous de nouveaux horizons culturels passe nécessairement par l'élaboration d'une « poétique expérimentale du texte traduit [23] » notamment dans les composantes prosodiques, rythmiques et musicales constitutives de sa signifiance. De fait, le traducteur garde le souvenir grisant d'une expérience de traduction qui lui a permis de goûter au « plaisir de jongler avec une nouvelle langue… *son rythme, ses sonorités* [24] ».

Renouer avec une poétique de l'oralité

42 Ce que j'ai écrit précédemment sur le Riddleyspeak et sur son oralité commande nécessairement au traducteur de travailler à recréer une poétique de l'oralité : un texte qui impose à celles et ceux qui le lisent un *détour* par la prononciation pour identifier les mots et leur sens. Il s'agissait donc de renouer avec l'oralité non seulement comme registre familier mais surtout comme mise en œuvre verbale du texte littéraire.

43 L'examen des extraits de traduction cités plus haut permet d'observer le travail du traducteur et le degré de liberté qu'il s'est accordé pour recréer une langue qui procède de l'éparpillement syllabique [25] – sorte d'atomisation linguistique – et de la créativité lexicale afin de susciter le jaillissement poétique dont il parle dans *Translittérature.*

44 Si ce type d'écriture défamiliarisante, qui opacifie le texte, ralentit la lecture et modifie la perception du réel [26], peut apparaître comme un espace de liberté totale pour le traducteur, la création d'un idiome adossé à la langue française et ne comportant que des mots d'une ou deux syllabes constitue une contrainte forte. Le traducteur a réussi à relever le défi de la troncation en tenant compte des contraintes linguistiques propres au français, si bien qu'il a tantôt coupé les suffixes de mots et tantôt escamoté les syllabes situées à l'initiale quand il n'a pas tout simplement coupé les mots en deux.

45 Soucieux de restituer la dynamique de l'éparpillement et de la bifurcation sémantique qui sont à l'œuvre dans le roman de Russell Hoban, il a saisi ces occasions d'atomiser la langue sans oublier de faire jaillir des rhizomes sémantiques inattendus ou déroutants de mots tels que *territoire*, qu'il a transformé en « terre toir [27] »,

les énigmes, « les nigmes », *partout* « par tout » et *maintenant* « main tenant [28] ».

46 Par ailleurs, N. Richard s'est attaché à une forme de retenue dans la restitution du Riddleyspeak en parlénigm : il dit avoir voulu éviter la tentation de surcharger le texte de jeux de mots qui ne s'y trouvent pas [29]. Pourtant, si on se penche sur sa traduction, l'alignement contrastif de certains extraits avec le texte source révèle que bon nombre de manipulations lexicales obéissent à la logique de celles observées dans l'original mais sont appliquées ailleurs dans le texte cible.

> Every day we gone the same way to and from and every day we seen that smoak nor I never give it no thot. This day tho every thing begun to look diffrent.
> (RW, p. 14)

> Chaque jour on feusé le meum par court dans un sens puis dans l'aurt et chaque jour on voyé cette va peur mais jy pensé jamais. Ce jourlà n'en pêche tout a commencé à parêtre diff errant.
> (EM, p. 18)

47 La stratégie de traduction à l'œuvre dans ce passage, où certains mots monosyllabiques ou écrits d'un seul tenant dans la version anglaise se retrouvent scindés dans la version française tandis que d'autres qui sont disjoints en anglais apparaissent sous une forme condensée ou contractée en français, correspond à ce que les traductologues et les stylisticiens appellent la compensation [30].

48 En tenant compte des contraintes inhérentes à la langue française mais aussi de la poétique du texte à traduire, N. Richard déplace le lieu de production des effets recherchés tout en préservant l'économie globale du texte. Il semble important de souligner au passage que la traduction tire astucieusement parti des opportunités qu'offre le génie de la langue française, opportunités qui sont mises au service de la signifiance du texte à traduire.

49 Ainsi, la simple contraction « diffrent » voulu par R. Hoban donne lieu à une bifurcation lexicale sous la plume de N. Richard : « diff errant » fait jaillir un sens nouveau du mot *différent*. En effet, cette fission lexicale aboutit à une association nouvelle entre la notion de

différence et l'errance. L'insertion sémantique qui vient se loger dans l'intervalle entre les deux fragments lexicaux constitue le point de départ du récit de Riddley au sens littéral du terme. Sa perception du monde change, et cette différence – qui est aussi une différence de statut entre lui et ses congénères – le pousse à partir explorer son Kent post-apocalyptique et à entamer son récit.

Du Riddleyspeak au Parlénigm : s'approprier une langue pour la réinventer

50 Les échanges entre N. Richard et son éditeur révèlent que le roman de Russell Hoban et les défis liés à sa traduction ont favorisé une grande complicité entre eux. L'un et l'autre se sont immergés dans le texte au point de s'approprier le Riddleyspeak si bien que chacun s'est mis à écrire sa propre variété dialectale du parlénigm en cours d'élaboration.

51 Or, cette appropriation de la langue propre à un roman et cet attachement à resituer une voix narrative sont les deux conditions d'une capacité véritable à réinventer une langue fictionnelle dans sa dimension organique.

52 L'échange de courriels entre Nicolas Richard et Dominique Borde qui est reproduit dans *Translittérature* donne la mesure du travail accompli par le traducteur – et de la capacité de son éditeur à lire cette langue couramment :

> À propos du glossaire…
> Il m'apparaît que la meilleure façon de jouer avec la notion de glossaire est d'en fer non pas un comme en tairre dix stancié du roman de Hoban, mais, et cela très concrètement, une passerelle d'abordaj pour le lecteur français curieux de se rixq dans l'Anterre d'Enig. Bref, il ne s'agit pas de mettre à portée quelques termes du *parlénigm*, mais bel et bien de fournir à l'Enig Lecteur une sort de tirail pour il antre de lui meum dans la venture. Notre mission est que BAM ! les genss qui auront cet écri entre les mains aient en vie de fer le juteux avec le parlénigm. […] [31]

53 Le traducteur semble avoir à cœur de mettre à la disposition des lectrices et des lecteurs un outil opérationnel qui les rendra autonomes dans leur aventure lectorielle plutôt que de leur proposer une glose du Parlénigm. La découverte du texte et de sa langue sont décrits comme un voyage (« une passerelle d'abordage ») périlleux (« se risquer dans l'Angleterre d'Enig »).

Conclusion

54 Par le truchement de ce roman dépaysant, Russell Hoban invite son lectorat à réfléchir au monde fragile dans lequel nous vivons et aux dangers que nous lui faisons courir : la catastrophe nucléaire, mais aussi les épidémies, la destruction des sociétés et des civilisations humaines telles que nous les connaissons.

55 Ce monde étrangement familier fait de nous les découvreurs d'un monde perdu – qui était le nôtre – mais cette aventure dépaysante nous révèle à nous-mêmes : la précarité cognitive dans laquelle nous placent *Riddley Walker* et *Enig Marcheur* nous rappelle nos fragilités. Le temps de lire ces romans, nous apprenons à renouer non seulement avec l'aventure du voyage mais aussi avec la vulnérabilité de l'exilé qui se retrouve dans un univers dérangeant ; remise en cause ce qu'on sait, ce qu'on connaît, cet univers questionne notre compréhension des choses et refuse de se laisser apprivoiser.

56 Si le texte lance un défi cognitif et culturel à qui tente de le lire en déjouant les mécanismes qui permettent ordinairement de faire sens à partir d'une langue et d'un récit, l'humour qui jaillit des détournements lexicaux et des créations verbales compense le caractère très sombre de l'univers créé par R. Hoban et la dimension déstabilisante, voire aride de l'expérience de lecture qu'il propose.

57 Le traducteur a été attentif à restituer ce mélange complexe de tonalités en évitant tout excès dans la recréation de l'humour. La complexité d'un tel travail et le talent dont il a fait montre avec l'aide complice de son éditeur ont été récompensés par le Prix Maurice-Edgar Coindreau de la Société des Gens de Lettres en 2013.

BIBLIOGRAPHIE

Booth Wayne C., *The Rhetoric of Fiction* [1961], Chicago, The University of Chicago Press, 1983.

Chklovski Viktor, « L'art comme procédé » [1917, 1965], dans *Théorie de la littérature*, Tzvetan Todorov (éd. / trad.), Paris, Seuil, 2001, p. 75-97.

Clarke Alex, « A Writer's Life: Russell Hoban », *The Daily Telegraph* [en ligne], 30 mai 2005, consulté le 19/04/2019 sur <http://www.telegraph.co.uk/culture/books/3635918/a-writers-life-russell-hoban.html>.

Delisle Jean, *La Traduction raisonnée – Manuel d'initiation à la traduction professionnelle de l'anglais vers le français* [1993], Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2013.

Gyngell Adam, « Writing the unthinkable: narrative, the bomb and nuclear holocaust », *Opticon1826*, n° 6, Printemps 2009, p. 1-11.

Eco Umberto, *Lector in Fabula* [1985], Myriem Bouzaher (trad.), Paris, Le Livre de Poche, « Biblio essais », 2012.

Hoban Russell, *Riddley Walker* [1980], New Haven, Indiana University Press, 1998.

Hoban Russell, *Enig Marcheur*, Nicolas Richard (trad.), Bordeaux, Monsieur Toussaint Louverture, 2012.

Lederer Marianne, *La Traduction aujourd'hui. Le Modèle interprétatif*, Paris, Hachette, 1994.

Meschonnic Henri, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999.

Meschonnic Henri, « Traduire au XXIe siècle », *Quadrens*, n° 15, 2008, p. 55-62.

Porter Jeffrey, « 'Three Quarks for Muster Mark': Quantum Wordplay and Nuclear Discourse in Russell Hoban's 'Riddley Walker' », *Contemporary Literature*, vol. 31, n° 4, 1990, p. 448-469.

Richard Nicolas & Valérie Le Plouhinec, « Le Grand Boum de Nicolas Richard [Entretien] », *Translittérature*, n° 45, 2013, p. 5-14.

Roux-Faucard Geneviève, *Poétique du récit traduit*, Caen, Lettres Modernes Minard, 2008.

Sorlin Sandrine, *La Défamiliarisation linguistique dans le roman anglais contemporain*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, « Present Perfect », 2010.

Vinay Jean-Pierre & Jean Darbelnet, *Stylistique comparée du français et de l'anglais* [1958], Paris, Didier, 2017.

NOTES

1 Alex Clark, « A Writer's Life: Russell Hoban », *The Telegraph* [en ligne], 30 mai 2005 ; consulté le 19 avril 2019 sur <https://www.telegraph.co.uk/culture/books/3635918/A-writers-life-Russell-Hoban.html>.

2 *Ibid.*

3 Sandrine Sorlin, *La Défamiliarisation linguistique dans le roman anglais contemporain*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2010, p. 13.

4 Geneviève Roux-Faucard, *Poétique du récit traduit*, Caen, Lettres Modernes Minard, 2008, p. 65.

5 *Ibid.*, p. 71.

6 Russell Hoban, *Riddley Walker* [1980], New Haven, Indiana University Press, 1998, n. p.

7 Russell Hoban, *Enig Marcheur*, Nicolas Richard (trad.), Bordeaux, Monsieur Toussaint Louverture, 2012, p. 2.

8 Nicolas Richard et Valérie Le Plouhinec, « Le Grand Boum de Nicolas Richard [Entretien] », *Translittérature*, n° 45, 2013, p. 11.

9 Jean Delisle, [1993], *La Traduction raisonnée – Manuel d'initiation à la traduction professionnelle de l'anglais vers le français*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2013, p. 223.

10 Marianne Lederer, *La Traduction aujourd'hui. Le Modèle interprétatif*, Paris, Hachette, 1994, p. 37, citée dans Delisle, *op. cit.*, p. 23.

11 Jeffrey Porter, « 'Three Quarks for Muster Mark': Quantum Wordplay and Nuclear Discourse in Russell Hoban's 'Riddley Walker' », dans *Contemporary Literature*, Vol. 31, n° 4, 1990, p. 452, je souligne.

12 Toutes les citations en exergue en anglais de *Riddley Walker*, de Russell Hoban, sont issues de l'édition 1998 (New Haven, Indiana University Press). Les citations en français qui les suivent sont issues de la traduction de Nicolas Richard intitulée *Enig Marcheur* (Bordeaux, Monsieur Toussaint Louverture, 2012). Pour alléger la lecture, les références à ces ouvrages sont indiquées dans le corps du texte, entre parenthèses (RW pour le roman en langue originale et EM pour sa traduction, suivi du numéro de page). Je souligne dans toutes ces citations.

13 Adam Gyngell, « Writing the unthinkable: narrative, the bomb and nuclear holocaust », *Opticon1826*, n° 6, Printemps 2009, p. 4, je souligne.

14 U. Eco considère en effet que tout texte est un mécanisme paresseux qui « requiert des mouvements coopératifs actifs et conscients de la part du lecteur. » Umberto Eco, *Lector in Fabula* [1985], Myriem Bouzaher (trad.), Paris, Le Livre de Poche, « Biblio essais », 2012, p. 62-63.

15 Russell Hoban, *Riddley Walker*, *op. cit.*, p. 225, je souligne.

16 *Ibid.*

17 Sandrine Sorlin, *op. cit.*, p. 85.

18 *Ibid.*, p. 112, je souligne.

19 *Ibid.*, p. 86.

20 *Ibidem.*

21 Nicolas Richard et Valérie Le Plouhinec, « Le Grand Boum de Nicolas Richard [Entretien] », *Translittérature*, *op. cit.*, p. 8, je souligne.

22 Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999, p. 161, je souligne.

23 Henri Meschonnic, « Traduire au XXI^{e} siècle », *Quadrens* n° 15, p. 58.

24 Nicolas Richard et Valérie Le Plouhinec, « Le Grand Boum de Nicolas Richard [Entretien] », *Translittérature*, *op. cit.*, p. 13, je souligne.

25 Sandrine Sorlin, *op. cit.*, p. 83.

26 Viktor Chklovski, « L'art comme procédé » [1917, 1965], dans *Théorie de la littérature*, Tzvetan Todorov (éd. / trad.), Paris, Seuil, 2001, p. 94.

27 Russell Hoban, *Enig Marcheur*, *op. cit.*, p. 131.

28 *Ibid.*, p. 11.

29 Nicolas Richard et Valérie Le Plouhinec, « Le Grand Boum de Nicolas Richard [Entretien] », *Translittérature*, *op. cit.*, p. 8.

30 Dans *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, J.-P. Vinay et J. Darbelnet définissent la compensation en ces termes : « Procédé stylistique qui vise à garder la tonalité de l'ensemble en rétablissant sur un autre point de l'énoncé la nuance qui n'a pu être rendue au même endroit que dans l'original » (Vinay et Darbelnet, *Stylistique comparée du français et de l'anglais* [1958], Paris, Didier, 2017, p. 6).

31 Nicolas Richard et Valérie Le Plouhinec, « Le Grand Boum de Nicolas Richard [Entretien] », *Translittérature*, *op. cit.*, p. 14.

RÉSUMÉ

Français
Dans *Riddley Walker* de Russell Hoban, le dépaysement procède à la fois du linguistique, du cognitif, de la narrativité et du fictionnel. Ce roman expérimental propose une expérience de lecture qui déclenche une immersion dépaysante dans un autre espace-temps. L'intrigue se situe dans une Angleterre post-apocalyptique défigurée par une explosion atomique. La topographie de la région dans laquelle se déroule l'action ne ressemble plus que vaguement au Kent et tous les noms de lieux semblent, à la première lecture, à la foi inconnus et étrangement familiers. Cette perte des repères cognitifs habituels constitue une invitation au voyage et lance la personne qui lit dans un jeu de pistes puisque la narration et le style sont également vecteurs de dépaysement : le narrateur homodiégétique est Riddley Walker, un jeune garçon de 12 ans. Comme son nom l'indique, il promène ses lecteurs au gré d'un récit inabouti qui obéit à sa logique propre et il s'exprime dans une langue étrange, énigmatique et fortement marquée par l'oralité : le Riddleyspeak. Cette langue transfigure la réalité et défamiliarise le lecteur qui, forcé de lire autrement, perd momentanément ses automatismes. L'écriture de la version française de ce roman – l'opération par laquelle le texte source a été transplanté dans une nouvelle langue-culture – a constitué en soi une nouvelle aventure placée sous le signe du dépaysement pour le traducteur. Nicolas Richard a dû s'approprier le Riddleyspeak pour créer une nouvelle langue, le Parlénigm qu'il s'agissait de parler couramment, comme une langue étrangère.

AUTEUR

Virginie Buhl
Université Paris 3 Sorbonne-Nouvelle
IDREF : https://www.idref.fr/057770158
BNF : https://data.bnf.fr/fr/13625811