

Cahiers

ERTA

numéro 37

LABYRINTHE



labyrinth

Cahiers
ERTA
numéro 37

labyrinthe

Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego
Gdańsk 2024

comité scientifique

Patrick Imbert
Tugrul Inal
Mirostaw Loba
Annick Louis
Wiesław Malinowski
Zuzana Malinová
Paweł Matyaszewski

Krystyna Modrzejewska
Michał P. Mrozowski
Lydie Parisse
Barbara Sosieñ
Dorotya Szavai
Sabine M. E. van Wesemael

comité de lecture

La liste des membres du comité de lecture est accessible sur la page
ejournals : www.ejournals.eu

comité de rédaction

Jadwiga Bodzińska-Bobkowska
Anne Delsipée
Katarzyna Kotowska

Tomasz Swoboda
Paulina Tarasewicz
Ewa M. Wierzbowska

rédacteur en chef

Ewa M. Wierzbowska

vice-rédacteur en chef

Tomasz Swoboda

révision du texte

Anne Delsipée

couverture et page de titre & mise en page

Małgorzata K. Wierzbowska

Ouvrage publié avec le concours de
M. le Doyen de la Faculté des Lettres de l'Université de Gdańsk

Ce projet a bénéficié d'une aide de l'état gérée par l'Agence Nationale
de la Recherche au titre du programme « Investissements d'avenir »
portant la Référence ANR-19-GURE-0001

© Copyright by Uniwersytet Gdański
Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego
ISSN 2300-4681 e-ISSN 2353-8953

Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego
81-824 Sopot, ul. Armii Krajowej 119/121, tel./fax 58 523 14 83
<http://wyd.ug.edu.pl>; sek.wyd@gnu.univ.gda.pl

cahiers erta n° 37

études

- DIEGO SCALCO** 9
La figure du labyrinthe entre philosophie, art et littérature
- JUSTINE PRINCE** 29
L'infini s'abouchant avec le fini : la poétique labyrinthique d'Henri Michaux
- MARC VANDERSMISSEN** 47
Littérature labyrinthique entre texte et sexe dans *Journal sexuel d'un garçon d'aujourd'hui* d'Arthur Dreyfus
- MAŁGORZATA SOKOŁOWICZ** 73
« Errance est mon héritage ». Le labyrinthe en tant qu'une figure de l'expérience postcoloniale d'après les *Enfants du lichen* de Maya Cousineau Mollen
- EMMANUELLE LABOUREYRAS** 99
L'enquête dans le récit contemporain, une représentation esthétique du labyrinthe

varia

- KAMIL LIPIŃSKI** 117
Ut pictura poesis. De *One plus One* aux « Godardesques » dans l'art contemporain (1^{re} partie)

comptes rendus

- JAGODA KRYG** 135
Annelies Schulte Nordholt, *Georges Perec et ses lieux de mémoire. Le projet de Lieux*, Leyde, Brill, coll. « Faux Titre », 2022, 268 p.

Nous sommes condamnés à vivre dans un labyrinthe. Le monde d'aujourd'hui constitue un réseau bien complexe pour la génération de nos grands-parents ; nos aïeux se perdent dans cette réalité, en partie virtuelle, qui ne semble pas être la leur. Par ailleurs, les règles de la vie sociale s'apparentent à des couloirs labyrinthiques pour les autistes, comme les codes culturels dans un pays étranger pour un touriste ou un immigré. Il y a encore les méandres de notre conscience où nous errons – tous des Icare – avec l'espoir de nous retrouver. Le labyrinthe est une figure dont la connaissance est inévitable. Métaphore d'une expérience de courte durée ou de toute une vie, elle séduit par la justesse de sa représentation de nos états et situations psychiques et physiques. Tôt ou tard, nous nous découvrons au fond du labyrinthe, sans toujours parvenir à saisir le moment où nous y sommes entrés. Les auteur-e-s du présent numéro de *Cahiers ERTA* ont traqué les nuances et les diverses manières dont fonctionne la figure du labyrinthe dans la conscience collective et individuelle.

EWA M. WIERZBOWSKA

ETUDES

DIEGO SCALCO

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

La figure du labyrinthe entre philosophie, art et littérature

La réflexion développée au fil des pages suivantes retrace les métamorphoses de la figure du labyrinthe telles qu'elles se dessinent en creux de la philosophie, de l'art et de la littérature. Dans ses *Essais de Théodicée* (1710), Gottfried W. Leibniz définit comme « deux labyrinthes »¹ le paradoxe de Zénon d'Élée appelé « Dichotomie »² et l'aporie de Diodore Chronos connue sous le nom de « Dominateur »³, au motif qu'ils

1 G. W. Leibniz, *Essais de Théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal*, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, p. 29.

2 « Zénon suppose à tort que les infinis [étant composés d'indivisibles et se divisant en indivisibles, ils] ne peuvent être parcourus ou touchés chacun successivement en un temps fini. En effet la longueur et le temps, et en général tout continu, sont dits infinis en deux acceptions, soit en division, soit aux extrémités. Sans doute, pour les infinis selon la quantité [ou en acte], il n'est pas possible de les toucher en un temps fini ; mais pour les infinis selon la division [ou en puissance], c'est possible, puisque le temps lui-même est infini de cette manière. [...] Il y a quatre raisonnements de Zénon sur le mouvement, une source de difficulté pour qui veut les résoudre. Dans le premier, l'impossibilité du mouvement est tirée de ce que le mobile transporté doit parvenir d'abord à la moitié avant d'accéder au terme ; nous en avons parlé dans les développements antérieurs ». (Aristote, *Physique*, H. Carteron (trad.), Paris, Belles Lettres, 1961, t. 2, p. 44 et 60).

3 « L'argument dominateur paraît avoir été posé en vertu des principes suivants : Il y a contradiction mutuelle entre ces trois propositions : tout ce qui s'est réalisé dans le passé est nécessaire ; – l'impossible ne peut être une conséquence du possible ; – et : il y a du possible qui n'a point de réalité actuelle ou n'en aura pas. Ayant conscience

mènent à des « difficultés insurmontables »⁴. Un paradoxe et une aporie analogues paraissent sous-tendre, respectivement, les *Prisons* (1749-1750 et 1761) de Piranèse et *Le Château* (publication posthume en 1925) de Franz Kafka, pour autant que les antinomies architectoniques et diégétiques sous-jacentes nous enferment dans des dilemmes relatifs au sens (dans la double acception directionnelle et actionnelle du terme) de ce qui arrive. La dislocation des éléments figurés et le déphasage des événements décrits barrent l'issue de ces deux labyrinthes, le déploiement de la vision et le déroulement de l'interprétation rencontrant des difficultés tout aussi insurmontables que celles dénoncées par Leibniz.

Les *Prisons* s'érigent sur la dichotomisation des lignes de rupture, de même que sur leur mise en abyme. Le regard qui cherche à y pénétrer est pris au piège d'une idéation semblable au paradoxe de Zénon sur le mouvement. Un espace constitué de points distincts mais continus/contigus serait effectivement divisible à l'infini et, en toute logique, empêcherait toute progression. Le corps imaginaire ne peut traverser l'espace piranésien du simple fait que, quelle que soit la

de cette contradiction, Diodore s'appuyait sur la vraisemblance des deux premières propositions pour établir celle-ci : rien n'est possible qui n'ait ou ne doive avoir une réalité actuelle ». (Épictète, *Entretiens*, J. Souilhé (trad.), Paris, Belles Lettres, 1969, t. 2, p. 79).

4 Voici le passage dans son intégralité : « Il y a deux labyrinthes fameux où notre raison s'égaré bien souvent : l'un regarde la grande question *du libre et du nécessaire*, surtout dans la production et dans l'origine du mal ; l'autre consiste dans la discussion de la *continuité* et des *indivisibles* qui en paraissent les éléments, et où doit entrer la considération de l'*infini*. [...] J'aurai peut-être une autre fois l'occasion de m'expliquer sur le second et de faire remarquer que, faute de bien concevoir la nature de la substance et de la matière, on a fait de fausses positions qui mènent à des difficultés insurmontables, dont le véritable usage devrait être le renversement de ces positions mêmes ». (G. W. Leibniz, *Essais de Théodicée*, *op. cit.*, p. 29-30).

profondeur déjà sondée du regard, il en reste toujours autant à sonder le long d'une reduplication optique sans fin. De là proviennent les solutions de continuité dans la ligne visuelle et la perte de repères correspondante. À l'exemple de l'espace conçu par Zénon, l'ouverture de ces antres carcéraux relève de dichotomisations architectoniques vertigineuses dans la mesure où la limite et l'illimité sont placés sur le même plan géométral. Le labyrinthe dans lequel Kafka entraîne son lecteur est au contraire celui d'une entreprise dont l'accomplissement diffère jusqu'à se révéler impossible, ce qui nous renvoie à l'aporie de Diodore sur le devenir. Diodore affirme que, si le passé est nécessaire, il doit l'être aussi avant de passer et cela vaut aussi pour l'avenir du moment que le possible doit forcément arriver pour ne pas se changer en impossible. Dans *Le Château*, K. (ainsi est désigné le protagoniste) se heurte sans cesse à l'inactualité du changement, étant donné que le possible et l'impossible sont retenus dans la même tranche de durée.

Face aux *Prisons*, les errements du regard joignent et disjoignent alternativement des points perspectifs disposés sur des plans de continuité/contiguïté. Dans *Le Château*, les détours de l'interprétation relient et délient encore alternativement des nœuds diégétiques inscrits dans des séquences de successivité/phassage. L'architecture (en tant que pseudo-agencement de plans) et l'intrigue (en tant que raccord factice entre séquences) enferment l'étendue en trompe-l'œil et l'impression de durée dans les cercles vicieux des lignes de rupture et des événements manqués. Gilles Deleuze et Félix Guattari décèlent, chez Kafka, une « *méthode d'accélération et de prolifération segmentaire [qui] conjugue le fini, le contigu, le continu et l'illimité* »⁵

5 G. Deleuze et F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975, p. 107.

et, dans la figure spécifique du château, une des « puissances illimitées du continu[/contigu] »⁶. Leur analyse peut s'appliquer à l'approche de Piranèse, si finalement se confirme la portée heuristique assignée ici à l'hypothèse selon laquelle l'espace piranésien serait paradoxal au sens de Zénon, tandis que l'action kafkaïenne serait aporétique au sens de Diodore.

De la topique atopique à la pratique apraxique, et vice-versa

Afin d'entrer dans le vif du sujet, considérons le lien qui se tisse entre les figures du labyrinthe et du pli, lien à la lumière duquel nous allons procéder à une caractérisation préliminaire de l'architectonique piranésienne. Concernant les « deux labyrinthes » de Leibniz, Deleuze fait la remarque suivante :

Un labyrinthe est dit multiple, étymologiquement, parce qu'il a beaucoup de plis. Le multiple, ce n'est pas seulement ce qui a beaucoup de parties, mais ce qui est plié de beaucoup de façons. Un labyrinthe correspond précisément à chaque étage : le labyrinthe du continu dans la matière et ses parties, le labyrinthe de la liberté dans l'âme et ses prédicats.⁷

L'idée d'un pliage intrinsèque à chaque ordre de réalité est impliquée par l'étymologie de l'adjectif « simple »⁸ (*simplex*), composé du numéro cardinal « un »⁹ (*sem*), dont dérive d'ailleurs l'adverbe « une seule fois »¹⁰ (*semel*), et du verbe « plier »¹¹ (*plicare*). Rien n'est alors exempt de pli. Et Deleuze d'affirmer

6 *Ibid.*, p. 116.

7 G. Deleuze, *Le pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Éditions de Minuit, 1988, p. 5.

8 F. Gaffiot, *Dictionnaire latin-français*, Paris, Hachette, 1934, p. 1444.

9 *Loc. cit.*

10 *Ibid.*, p. 1418.

11 *Ibid.*, p. 1990.

que « le dépli n'est jamais le contraire du pli, mais le mouvement qui va des uns aux autres »¹², avant d'en inférer que, « si percevoir c'est déplier, je perçois toujours dans le pli »¹³. Chez Piranèse, le labyrinthe n'en finit pas de se replier dans le détail ou de se déplier dans l'ensemble à perte de vue et d'imagination. L'état d'anomie (de *anomos*, « sans loi »¹⁴ ou « arbitraire »¹⁵, *nomos* signifiant tantôt « usage ayant force de loi »¹⁶, tantôt « règle de conduite »¹⁷) dans lequel verse l'architecture atteint son paroxysme dans la 14^{ème} planche de la série¹⁸. Peu de parties y sont éclairées directement et même la nef centrale est placée dans la pénombre. Le contraste simultané des degrés d'absorption et de réflexion de la lumière empêche de distinguer les différents plans. Les contreforts, les arcades, les tirants, les galeries, les rampes, etc., ne se détachent pas les uns sur les autres. La combinatoire frise l'insensé, d'autant que, à bien regarder, il n'y a pas trois nefs, mais deux. Les piliers en raccourci ne soutiennent qu'en apparence deux arcades parallèles et la place de la rampe qui s'élève au premier plan est donc illusoire.

Dans les *Prisons*, l'éclipse du double « principe »¹⁹ (*archè*) de (non-)contradiction et de « raison »²⁰ (*logos*) déterminante, pour en revenir à Leibniz²¹, marque la

12 G. Deleuze, *Le pli, op. cit.*, p. 124.

13 *Ibid.*, p. 124-125.

14 A. Bailly, *Dictionnaire Grec-Français*, Paris, Hachette, 2000, p. 169.

15 *Loc. cit.*

16 *Ibid.*, p. 1332.

17 *Loc. cit.*

18 Piranèse, *Prisons* (seconde édition, 1761), 14^{ème} planche, eau-forte, 2^e état, 41 x 53,5 cm.

19 A. Bailly, *Dictionnaire Grec-Français, op. cit.*, p. 281.

20 *Ibid.*, p. 1200.

21 « Il faut considérer qu'il y a deux grands principes de nos raisonnements : l'un est le *principe de la contradiction*, qui porte que de deux propositions contradictoires, l'une est vraie, l'autre fausse ; l'autre *principe* est celui de la *raison déterminante* : c'est que jamais

régression de l'architectonique à son stade mythique, sinon labyrinthique. Le « récit non historique »²² (*muthos*) précède effectivement le « récit d'histoire »²³ (*logos*), encore qu'il s'agisse de deux formes complémentaires de « discours »²⁴ (autre traduction possible de *muthos* et de *logos*). Certains morphèmes architecturaux sont répertoriés par Piranèse à cause de leur appartenance à des contextes révolus. Isolées de ces contextes, leurs fonctions se permutent, se neutralisent ou se dissocient et l'idéation s'enlise dans le paralogisme. La topique *atopique* (de *atopos*, « qui n'est pas en son lieu »²⁵ ou « insensé »²⁶, *topos* signifiant à la fois « lieu »²⁷ et « fondement d'un raisonnement »²⁸) de Piranèse procède de ceci que, faute aussi de repères historiques, les sections et les déterminations du labyrinthe ne se différencient plus.

Manfredo Tafuri signale que le « dédale métahistorique des *Prisons* »²⁹ véhicule « une critique systématique du concept de lieu »³⁰ et, notamment, « du concept de "centre" »³¹. Sous cet aspect, les *Prisons* se rapprochent du décor où Kafka situe *Le Château*. Deleuze et Guattari y distinguent deux états simultanés de l'architecture

rien n'arrive, sans qu'il y ait une cause ou du moins une raison déterminante, c'est-à-dire quelque chose qui puisse servir à rendre raison *a priori*, pourquoi cela est existant plutôt que non existant, et pourquoi cela est ainsi plutôt que de toute autre façon ». (G. W. Leibniz, *Essais de Théodicée*, *op. cit.*, p. 128-129).

22 A. Bailly, *Dictionnaire Grec-Français*, *op. cit.*, p. 1303.

23 *Ibid.*, p. 1200.

24 *Ibid.*, p. 1303 et 1200.

25 *Ibid.*, p. 1947.

26 *Loc. cit.*

27 *Loc. cit.*

28 *Loc. cit.*

29 M. Tafuri, *La sfera e il labirinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Torino, Einaudi, 1980, p. 74, trad. D. S.

30 *Ibid.*, p. 36.

31 *Ibid.*, p. 37.

– « l’infini-limite-discontinu-proche et distant »³² et « l’illimité-continu-fini-lointain et contigu »³³ – qui s’articulent par l’intermédiaire de structures de moins en moins identifiables³⁴. Comparables aux antinomies architectoniques sur lesquelles reposent les *Prisons*, ces états demeurent formellement inconciliables. Si, en l’occurrence, l’action s’en/dé-roule (ou se re/dé-plier) dans l’espace, l’espace ne se re/dé-ploie (ou ne se re/dé-plier) pas moins par l’action. L’intrigue nous plonge dans une durée embrassant des phases de narrativité tour à tour redondantes, contradictoires et hétérogènes. Il en résulte « une cartographie qui n’est certes pas intérieure ou subjective, mais qui a cessé d’être spatiale avant tout »³⁵. La difficulté éprouvée par K. dans le déroulement (ou dans le dépliage) de l’action se confond avec la difficulté à déployer (ou à déplier) l’espace. Là réside l’impasse par laquelle se solde sa tentative initiale d’atteindre le château :

En effet la route qui formait la rue principale du village, ne conduisait pas à la hauteur sur laquelle s’élevait le Château, elle menait à peine au pied de cette colline, puis faisait un coude qu’on eût dit intentionnel, et, bien qu’elle ne s’éloignât pas davantage du Château, elle cessait de s’en rapprocher. K. s’attendait toujours à la voir obliquer vers le Château, c’était ce seul espoir qui le faisait continuer ; il hésitait à lâcher la route, sans doute à cause de sa fatigue, et s’étonnait de la longueur de ce village qui ne prenait jamais de fin ; toujours ces petites maisons, ces petites vitres givrées et cette neige et cette absence d’hommes... Finalement il s’arracha à cette route qui le gardait prisonnier et s’engagea dans une ruelle étroite ; la neige s’y trouvait encore plus profonde ; il éprouvait un mal horrible à décoller ses

32 G. Deleuze et F. Guattari, *Kafka, op. cit.*, p. 139.

33 *Loc. cit.*

34 « Car le château lui-même garde beaucoup de structures correspondant au premier état (la hauteur, la tour, la hiérarchie). Mais ces structures sont constamment corrigées, ou s’estompent au profit du second état (enchaînement et contiguïté des bureaux aux frontières mouvantes) ». *Ibid.*, p. 137.

35 *Ibid.*, p. 141.

pieds qui s'enfonçaient, il se sentit ruisselant de sueur et soudain il dut s'arrêter, il ne pouvait plus avancer.³⁶

Le décor du roman échappe à l'analyse topographique, ce qui donne à l'intrigue elle-même une tournure labyrinthique. La dichotomisation, pour reprendre le lexique utilisé à l'égard des *Prisons*, n'affecte pas moins l'espace que le temps et K. se voit empêché de remonter la hiérarchie jusqu'au fonctionnaire Klamm. Peu à peu, l'impraticabilité de ses propres résolutions s'impose à lui de façon tant intensive qu'extensive. Par le *re/dé-ploiement* (ou par le *re/dé-plier*) de l'espace et par l'*en/dé-roulement* (ou par le *re/dé-plier*) de l'action, la topique *atopique* détectée chez Piranèse se double d'une pratique *apraxique* (de *apraktos*, « qui n'arrive à rien »³⁷ ou « impraticable »³⁸, *praxis* se traduisant par « mise en action »³⁹ comme par « condition »⁴⁰). Il en découle l'équivalence des phases et des déterminations du labyrinthe comportemental qu'expérimente aussi Barnabé, le messager du château :

Il va dans des bureaux, [raconte sa sœur Olga,] mais dans une seule partie de l'ensemble des bureaux, après ceux-là, il y a une barrière, et derrière cette barrière encore d'autres bureaux. On ne lui interdit pas précisément d'aller plus loin, mais comment irait-il plus loin, une fois qu'il a trouvé ses supérieurs, qu'ils ont liquidé ses affaires et l'ont renvoyé ? [...] Il ne faut pas te [K.] représenter cette barrière comme une limite précise, Barnabé y insiste toujours. Il y a aussi des barrières dans les bureaux où il va, il existe donc des barrières qu'il passe, et elles n'ont pas l'air différentes de celles qu'il n'a pas encore passées, et c'est pourquoi on ne peut pas affirmer non plus a priori que les bureaux qui se trouvent derrière ces dernières barrières soient essentiellement différents de ceux où Barnabé a déjà pénétré.⁴¹

36 F. Kafka, *Le Château*, dans *Idem, Œuvres complètes*, A. Vialatte (trad.), Paris, Gallimard, 1976, t. 1, p. 491-808, ici p. 502.

37 A. Bailly, *Dictionnaire Grec-Français*, *op. cit.*, p. 253.

38 *Loc. cit.*

39 *Ibid.*, p. 1617.

40 *Loc. cit.*

41 F. Kafka, *Le Château*, *op. cit.*, p. 669-670.

Réifications du labyrinthe bureaucratique, les séries de barrières ne cessent de se dichotomiser à l'imitation des sections des *Prisons*, où, comme l'écrit Tafuri, « la contrainte dépend non de l'absence d'espace, mais de l'ouverture sur l'infini »⁴². Selon Deleuze et Guattari, un « agencement peut avoir une segmentarité souple et proliférante, et pourtant être d'autant plus oppressif »⁴³ qu'il tend « à s'ouvrir sur un champ d'immanence illimité »⁴⁴. L'incapacité persistante à accéder au château et à la reconnaissance de son propre statut exténue K. Il se rend au village sur invitation du comte Westwest pour y occuper la fonction d'arpenteur et à son arrivée Schwarzer, le fils du portier du château, lui reproche de ne pas avoir de permission. Désorienté, il s'exclame : « Dans quel village me suis-je égaré ? Y a-t-il donc ici un Château ? »⁴⁵

En paraphrasant cette interrogation, nous pouvons nous demander si le labyrinthe a un centre. Le château comprend le village, nous en sommes d'emblée informés⁴⁶, et en marque aussi le centre, le lieu de passage obligé, sur le modèle du corps principal du palais-prison mythologique. À la vérité, le lieu architecturé par Dédale sur ordre de Minos pour y enfermer le Minotaure ne concorde pas avec l'image courante du labyrinthe. Henry R. Hall atteste que, quelques années déjà après les fouilles, « il est généralement admis que le grand palais découvert et exhumé à Knossos par le Dr. [Arthur J.] Evans est le labyrinthe crétois dont parlent les Anciens »⁴⁷. Le mytheme du Minotaure évoque

42 M. Tafuri, *La sfera e il labirinto*, op. cit., p. 43, trad. D. S.

43 G. Deleuze et F. Guattari, *Kafka*, op. cit., p. 156.

44 *Ibid.*, p. 156-157.

45 F. Kafka, *Le Château*, op. cit., p. 494.

46 Schwarzer l'affirme sans ambages : « Ce village appartient au Château ; y habiter ou y passer la nuit c'est en quelque sorte habiter ou passer la nuit au Château ». *Ibid.*, p. 493.

47 H. R. Hall, « The Two Labyrinths », [dans :] *Journal of Hellenistic*

l'hégémonie minoenne, tout comme le mythe du labyrinthe en évoque l'ampleur aussi bien effective que symbolique. Ces évocations font du labyrinthe le milieu de la subversion virtuelle de l'ordre établi et il n'est pas anodin qu'il incombe à Thésée, prince athénien, de l'accomplir.

K. tente sans répit de combler les lacunes topographiques, ainsi que de réparer les erreurs comportementales qui lui sont imputées. À l'évidence, cela ne peut se faire tant qu'il reste en marge du labyrinthe sous prétexte d'inexpérience, d'inadvertance, voire de malentendu. Si le labyrinthe a un centre, le Minotaure doit y demeurer et ce rôle est assumé par Klamm, investi, lui, du pouvoir du comte (doublure de Minos qui, rappelons-le, est un titre dynastique et non un nom propre). K. veut incessamment se mesurer avec Klamm, mais le Minotaure constitue en même temps le centre de l'épreuve, ce qui indique que la structure du labyrinthe se disloque ou, plutôt, se décentre suivant ses déplacements. Sur ce point, nous pouvons établir une autre analogie avec la critique des concepts de lieu et de centre menée par Piranèse. Sans centre, pour ne pas dire sans milieu, l'action de K. trahit l'inanité, l'impossibilité

Studies, 1905, n° XXV, p. 320-337, ici p. 323, trad. D. S. L'autre labyrinthe auquel fait référence le titre de l'article cité est le palais du pharaon Amenemhat III, archétype présumé de celui de Knossos : « Il [le labyrinthe] comprend douze cours couvertes, dont les portes se font face les unes aux autres, six tournées du côté Nord, six vers le Sud, contiguës, enveloppées par un même mur extérieur. Il y a deux séries de salles, les unes souterraines, les autres au-dessus du sol, sur les premières, au nombre de trois mille, chaque série étant de quinze cents. [...] Les chemins que l'on suit pour sortir des pièces qu'on traverse, les détours que l'on fait en traversant les cours, par leur extrême complication, nous causaient un émerveillement infini, tandis que nous passions d'une cour dans les salles, des salles dans les portiques, puis de ces portiques dans d'autres pièces, et de ces salles dans d'autres cours ». (Hérodote, *Histoires*, P.-E. Legrand (trad.), Paris, Belles Lettres, 1936, t. 2, p. 170-171).

foncière, de son acheminement. Désagrégée en phases et en déterminations inconséquentes, bien que successives et discrètes, elle suit son cours sans jamais se compléter. En elle, le progrès ne se distingue plus du regrès. La fonction *minotaurienne* remplie par Klamm dans l'intrigue ressort également au fait que ses divers portraits ne se recoupent guère⁴⁸. Personne ne sait décrire assurément ni sa personnalité, ni sa physiologie, et cette incertitude sert d'écran de projection fantasmatique. Le mythe laisse déjà dans le flou l'aspect psycho-physique du Minotaure et nous comprenons alors pourquoi Barnabé doute « que le fonctionnaire qu'on appelle Klamm dans ce bureau [celui auquel il se rend] soit vraiment Klamm »⁴⁹.

La superposition des figures de Klamm et du Minotaure est confirmée par l'échange que K. a avec son amie Frieda quand il se résout à se rendre à l'auberge des Messieurs, en violation du protocole. « Sais-tu où je vais ? demanda K. – Oui, dit Frieda. – Et tu ne me retiens plus ? demanda K. – Tu trouveras tant d'obstacles ! dit-elle ; à quoi bon te parler ! »⁵⁰ Deleuze et Guattari soulignent que « K. se situe immédiatement dans un rapport de "combat" avec le château »⁵¹

48 « Barnabé, poursuit Olga, connaît très bien les différents portraits qu'on fait de Klamm, il en a réuni et comparé beaucoup, peut-être trop, il a vu ou cru voir une fois Klamm au village par la portière d'une voiture, il était donc bien qualifié pour le reconnaître, et cependant, – comment t'expliques-tu [K.] cela ? – quand, dans un bureau du Château on lui a montré un fonctionnaire au milieu d'un groupe en lui disant que c'était Klamm, il ne l'a pas reconnu et il lui a fallu longtemps pour s'habituer à l'idée que c'était lui. Mais si l'on demande à Barnabé en quoi ce Klamm qu'il a vu diffère de l'idée qu'on s'en fait d'ordinaire, il ne sait que répondre, ou plutôt il répond en traçant du fonctionnaire du Château un portrait qui coïncide exactement avec celui que nous connaissons ». F. Kafka, *Le Château*, *op. cit.*, p. 672.

49 *Ibid.*, p. 670.

50 *Ibid.*, p. 591.

51 G. Deleuze et F. Guattari, *Kafka*, *op. cit.*, p. 147.

et, *a fortiori*, avec Klamm qui détient la position de désir suprême. « La bureaucratie est désir : non pas désir abstrait, mais désir déterminé dans tel segment »⁵², poursuivent-ils, après nous avoir avertis que tout « segment est pouvoir, un pouvoir en même temps qu'une figure du désir »⁵³. Les fonctionnaires peuvent disposer à leur guise des faveurs des femmes du village et il serait superflu d'insister sur l'appétit démesuré, protéiforme, du Minotaure. Frieda se vante d'avoir été auparavant l'amie de Klamm et de ne plus lui céder pour rester avec K., quoiqu'elle finisse par l'abandonner. Forclos, rejeté en marge du labyrinthe, K. se trouve relégué dans une zone d'attente bureaucratique, de basse intensité désirante, alors même qu'il prétend saisir le fonctionnaire « pour le dépasser et atteindre le Château »⁵⁴. Il ne réussit qu'à pénétrer « comme une ombre »⁵⁵ dans le traîneau de Klamm – une sorte de chambre à coucher mobile à laquelle les coussins, les étoffes et les fourrures confèrent « une épaisseur chaude et moelleuse »⁵⁶ – et à goûter son cognac au parfum « doux, caressant »⁵⁷. Comment parviendrait-il à surprendre le Minotaure, lui qui n'est pas Thésée ?

L'antinomie comme labyrinthe

Il appert désormais que les antinomies mises en regard dans le présent article tiennent à l'association de données pragmatiques (profondeur, progression, durée, acheminement, ouverture, fermeture, etc.) et de notions spéculatives (espace, mouvement, temps, devenir, limite, illimité, etc.). Jules Vuillemin observe

52 *Ibid.*, p. 104.

53 *Ibid.*, p. 103.

54 F. Kafka, *Le Château*, *op. cit.*, p. 605.

55 *Ibid.*, p. 597.

56 *Loc. cit.*

57 *Loc. cit.*

que les paradoxes de Zénon « dominent encore la philosophie des mathématiques »⁵⁸, y compris, nous semble-t-il, dans leur application à l'architectonique par Piranèse, parce qu'ils « portent sur le continu et le mouvement »⁵⁹. Dans le sillage de ces paradoxes, les *Prisons* suggèrent qu'un espace constitué de points distincts, à la fois continus et contigus, provoquerait une solution de continuité visuelle en se divisant à l'infini. La critique piranésienne des concepts de lieu et de centre renoue avec l'argument de Zénon, qui est « dirigé contre l'existence du "lieu" »⁶⁰, comme le constate Maurice Caveing :

Si les points sont réels [et non idéaux], il y aura pour eux des emplacements distincts et contigus, qui ne seront pas constitués par les points du segment. Il y aura donc un espace sous-jacent supportant les points. Mais cet espace se présente lui-même comme une « grandeur ». Donc, comme toute grandeur, il est constitué de points, et, comme il est réel, ceux-ci à leur tour le sont. Or ils forment l'espace de localisation des points de la première sorte, mais, en tant que réels, puisque cet espace doit l'être, ils ont à leur tour à être localisés. Il y a donc un lieu du lieu et le raisonnement va à l'infini.⁶¹

Nonobstant le principe d'exclusion réciproque, la limite et l'illimité sont associés ici dans le même cadre

58 J. Vuillemin, *Nécessité ou contingence. L'aporie de Diodore et les systèmes philosophiques*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, p. 7.

59 *Loc. cit.*

60 Maurice Caveing, *Zénon d'Élée. Prolégomènes aux doctrines du continu. Étude historique et critique des fragments et témoignages*, Paris, Vrin, 1982, p. 59.

61 *Ibid.*, p. 62-63. Aucun mouvement n'a lieu au sein d'un infini en acte, constitué de points physiques, d'où la nécessité, envisagée par Aristote, de « distinguer ce qui est en puissance et ce qui est en acte ; par suite, un point quelconque de la droite, situé entre les extrémités, est milieu en puissance, non en acte, à moins que le mobile ne divise cette droite par son arrêt et que derechef il ne se remette à se mouvoir : ainsi, le milieu devient commencement et fin, commencement de la ligne qui vient après, fin de la première ». Aristote, *Physique*, H. Carteron (trad.), Paris, Belles Lettres, 1961, t. 2, p. 130.

spatio-temporel. Il en va de manière similaire dans l'architecture de Piranèse, fondée, elle, sur des enchaînements qui ne peuvent s'opérer au même lieu et en même temps, du moins tant qu'il y a concomitance entre la limitation et l'illimitation. À l'instar de Zénon, Diodore émet l'hypothèse que le temps est divisible en instants distincts, à la fois successifs et discrets, et formule une aporie dont il choisit de nier la troisième prémisse, à savoir qu'il existe un possible tel qu'il n'est actuellement ni ne sera jamais réel. Son aporie « porte sur les idées de nécessité et de contingence »⁶², voilà pourquoi elle « domine encore la philosophie de l'action »⁶³, note Vuillemin. En identifiant le contingent à « ce qui est possible et [à] ce qui est non-nécessaire »⁶⁴, Diodore fraye une voie hors du labyrinthe de l'antinomie :

Or, en nous prévenant contre les fausses apparences d'assertions incomplètes, Diodore nous montre par contraste ce qu'est une assertion véritable. C'est une assertion finie, sur la valeur de vérité de laquelle il nous est possible de décider en principe. [...] Toute la question de la liberté est en effet dans ce degré [de précision dans la définition des assertions]. Il y a du décidé, du décidable et de l'indécidable. Nous ne pouvons changer ce qui est décidé. Pseudo-dates et dates entraîneront donc la nécessité, à laquelle voilà la part faite. Nous ne saurions d'autre part nous leurrer avec des indécidables et des chimères. [...] L'indétermination qu'appelle la liberté n'est pas l'indéfini et c'est pourquoi nous est garanti le changement des valeurs de vérité des [assertions] indéfinies au futur.⁶⁵

À l'inverse, chez Kafka l'antinomie ne souffre aucune échappatoire. L'échéance de la rencontre avec Klamm

62 J. Vuillemin, *Nécessité ou contingence. L'aporie de Diodore et les systèmes philosophiques*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, p. 7.

63 *Loc. cit.*

64 J. Vuillemin, *Nécessité ou contingence, op. cit.*, p. 63.

65 *Ibid.*, p. 88-89. « Il y a eu des philosophes qui [à l'exemple de Diodore] ont soutenu qu'il n'y a rien de possible que ce qui arrive effectivement. Ce sont les mêmes qui ont cru, ou ont pu croire, que tout est nécessaire absolument ». G. W. Leibniz, *Essais de Théodicée, op. cit.*, p. 212.

se trouve indéfiniment différée et, en conséquence, aucune assertion ne se complète. L'action s'empêtre dans l'inactualité pour cette raison précise que l'absence de milieu entre les phases de l'action engage la dichotomisation (entendue comme *indéfinitisation*) de l'assertion visant à les associer. Dans la conjoncture qui affecte K., ce qui n'est pas déjà actuel ne saurait devenir ni possible, ni nécessaire. Les propos que lui tient Bürgel, le secrétaire du fonctionnaire Frédéric, ne s'expliquent pas autrement :

Vous n'avez pas encore pensé à une telle possibilité [celle de surprendre un fonctionnaire à la faveur des circonstances] ? Je vous crois volontiers. Vous avez raison, car il n'y a pas lieu d'y songer, elle ne s'offre presque jamais. [...] Et pourtant une nuit – tout arrive, il ne faut jurer de rien –, c'est une chose qui se produit. Je ne vois, à vrai dire, parmi mes connaissances, personne à qui ce soit arrivé, mais cela ne prouverait pas grand-chose ; mes connaissances sont en nombre restreint par rapport à la foule dont il faudrait tenir compte [...]. Mon expérience prouve peut-être pourtant qu'il s'agirait d'une chose si rare et si peu confirmée, qui relèverait à tel point du seul domaine de l'ouï-dire, qu'il serait très exagéré de la redouter. Si elle devait, par impossible, se produire, on pourrait, il y a lieu de le croire, lui retirer toute espèce de venin en lui prouvant, ce qui serait facile, qu'il n'y a pas place pour elle dans la réalité.⁶⁶

Aussi longtemps que la contingence n'est pas « réduite à l'indétermination temporelle »⁶⁷, l'antinomie entre le possible et le nécessaire ne peut se dissiper. Dans la perspective de Diodore, seule « une assertion qui change de valeur de vérité »⁶⁸, c'est-à-dire de réalité, est contingente et cela fournit la condition suffisante, quelque peu ténue, de la liberté. En d'autres termes, le vrai ou le réel n'est qu'un possible qui a été, est ou sera existentiellement exemplifié. Ce qui ne se réalise pas se révèle *a posteriori* impossible, en contradiction patente

66 F. Kafka, *Le Château*, *op. cit.*, p. 761-762.

67 J. Vuillemin, *Nécessité ou contingence*, *op. cit.*, p. 87.

68 *Ibid.*, p. 85.

avec la conception leibnizienne de la liberté comme requérant au moins une alternative entre des possibles. Il y a certes un labyrinthe de l'action, pour paraphraser Leibniz, mais la contingence ne peut se limiter à l'instant où le possible se réalise puisque tous les possibles ne se réalisent pas⁶⁹. Il faut admettre « la possibilité des choses qui n'arrivent point »⁷⁰. L'hypothèse des possibles inactualisés renverse donc l'actualisme diodoréen en postulant au minimum une alternative, ne serait-ce qu'entre la réalisation et l'irréalisation. Or cette hypothèse se trouve quant à elle renversée dans *Le Château*, au même titre que l'option actualiste de Diodore, attendu qu'un événement se produisant par impossible serait aussitôt mis en doute et ne prendrait aucune place dans la réalité, comme si le passé n'était pas non plus tenu pour irrévocable, comme si le labyrinthe de l'action débouchait encore et toujours sur l'inactualité.

69 « J'ai des raisons pour croire que toutes les espèces possibles ne sont point compossibles dans l'univers, tout grand qu'il est, et cela non seulement par rapport aux choses qui sont ensemble en même temps, mais même par rapport à toute la suite des choses ». G. W. Leibniz, *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, Paris, Flammarion, 1990, p. 239.

70 G. W. Leibniz, *Essais de Théodicée*, *op. cit.*, p. 213.

bibliographie

- Aristote, *Physique*, H. Carteron (trad.), Paris, Belles Lettres, 1961, t. 2.
- Bailly A., *Dictionnaire Grec-Français*, Paris, Hachette, 2000.
- Caveing M., *Zénon d'Élée. Prolégomènes aux doctrines du continu. Étude historique et critique des fragments et témoignages*, Paris, Vrin, 1982.
- Deleuze G., *Le pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Éditions de Minuit, 1988.
- Deleuze G. et Guattari F., *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975.
- Épictète, *Entretiens*, J. Souilhé (trad.), Paris, Belles Lettres, 1969, t. 2.
- Gaffiot F., *Dictionnaire latin-français*, Paris, Hachette, 1934.
- Hall H. R., « The Two Labyrinths », [dans :] *Journal of Hellenistic Studies*, 1905, n° XXV.
- Hérodote, *Histoires*, P.-E. Legrand (trad.), Paris, Belles Lettres, 1936, t. 2.
- Kafka F., *Le Château*, [dans :] *Idem, Œuvres complètes*, A. Vialatte (trad.), Paris, Gallimard, 1976, t. 1.
- Leibniz G. W., *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, Paris, Flammarion, 1990.
- Leibniz G. W., *Essais de Théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal*, Paris, Garnier-Flammarion, 1969.
- Tafari M., *La sfera e il labirinto. Avanguardia e architettura da Piranesi agli anni '70*, Torino, Einaudi, 1980.
- Vuillemin J., *Nécessité ou contingence. L'aporie de Diodore et les systèmes philosophiques*, Paris, Éditions de Minuit, Paris, 1984.

abstract

The Figure of the Labyrinth between Philosophy, Art and Literature

The aim of this article is to draw analogies between the *Prisons* by Piranesi and *The Castle* by Franz Kafka in the light of the figure of the labyrinth. In these specific cases, the architectonics (as a pseudo-arrangement of perspective planes) and the plot (as a factitious connection between action sequences) enclose the illusion of depth and the impression of duration in the vicious circles of the lines of rupture and of the missed events, respectively. The Piranesian *atopic* topic (from *atopos*, « out of place ») and the Kafkaesque *apraxic* practice (from *apraktos*, « inconclusive ») are both based on unsurpassable antinomies and, in this particular respect, seem to revive Zeno of Elea's paradoxes of motion and Diodorus Cronus' aporia of becoming, which Gottfried W. Leibniz considers to be two labyrinths.

keywords



Antinomy, aporia, labyrinth, paradox

mots-clés

Antinomie, aporie, labyrinthe, paradoxe

diego scalco

Docteur en philosophie, chercheur à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Diego Scalco enseigne dans le même établissement et a récemment publié : « Apophatisme et non-dualité dans le *Vedānta* et chez Ad Reinhardt », [dans :] *Cahiers ERTA*, n° 33 (« Processus créateurs et voies négatives »), 2023 ; « La tragédie comme *dés/enrégimentation* de la violence », [dans :] *Marges*, n° 34 (« Éthique et/ou esthétique »), 2022 ; « La plasticité de l'humain et de l'inhumain dans *Westworld*. Scepticisme, perfectionnisme et mise à l'épreuve réciproque », [dans :] *TV Series*, n° 17 (« Perfectionnisme et séries télévisées. Hommage à Stanley Cavell »), 2021.

PUBLICATION INFO			
Cahiers ERTA	e-ISSN 2353-8953 ISSN 2300-4681		
	Received : 10.09.2023 Accepted : 06.02.2024 Published : 22.03.2024	ÉTUDES	
ORCID : 0000-0002-8601-6681			
D. Scalco, « La figure du labyrinthe entre philosophie, art et littérature », [dans :] <i>Cahiers ERTA</i> , 2024, nr 37, pp. 9-27. DOI : 10.4467/23538953CE.24.001.19415			
www.ejournals.eu/CahiersERTA/			
Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).			

JUSTINE PRINCE

Sorbonne Université

Centre Victor Basch (membre associé)

L'infini s'abouchant avec le fini : la poétique labyrinthique d'Henri Michaux

En 1944, Henri Michaux publie le recueil *Labyrinthes*, dont la plupart des textes sont repris une année plus tard dans *Épreuves, exorcismes* (1945), et où figure un poème intitulé *Labyrinthe*, qui commence comme suit :

Labyrinthe, la vie, labyrinthe, la mort
Labyrinthe sans fin, dit le Maître de Ho.¹

Ces deux premiers vers, parfaits alexandrins, investissent le paradoxe de la figure du labyrinthe, qui conjugue les contraires depuis les mythes antiques où Dédale inscrit le vertige et la perte des repères dans une structure méthodique et rationnelle.

La prison ouvre sur une prison
Le couloir ouvre un autre couloir²

Ce paradoxe, c'est celui d'une architecture dans laquelle la liberté devient carcérale : nulle enceinte n'enferme le monstre, la complexité de l'édifice suffit à prévenir toute sortie du Minotaure.

Celui qui croit dérouler le rouleau de sa vie
Ne déroule rien du tout.³

1 H. Michaux, « Labyrinthe », [dans] *Idem, Épreuves, exorcismes. Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1998, t. 1, p. 796. Les textes de Michaux seront cités dans les trois tomes de l'édition Gallimard coll. « Bibliothèque de la Pléiade » (1998, 2001, 2004) et désormais abrégés *OC I*, *OC II* et *OC III*.

2 *Ibidem*.

3 *Ibidem*.

Là où le rouleau se déploie selon le modèle temporel d'une linéarité continue, le labyrinthe s'étend simultanément dans des directions multiples et opposées. Plutôt qu'une ligne dirigée, l'écriture se fait répétition « sans fin » du même qui, dans sa répétition, se trouve altéré, devient autre et contribue ainsi à l'égaré.

Rien ne débouche nulle part

Les siècles aussi vivent sous terre, dit le Maître de Ho.⁴

Ces derniers vers achèvent le paradoxe d'une ouverture qui ne mène nulle part ; nulle idéalisation ou élévation – il est révélateur que le long poème *Chant dans le labyrinthe* devienne *La marche dans le tunnel* lors de sa reprise en 1945 – mais une horizontalité reconduite : le point de vue de celui qui s'égaré dans le labyrinthe est nécessairement immergé, enfoncé dans ces couloirs innombrables dont il ne peut trouver la sortie.

Le labyrinthe fournit ici l'image de l'enfermement sans issue de la souffrance imposée par l'événement historique, la guerre. Mais le rapprochement de ce poème avec un passage du premier texte de *Déplacements, dégagements*, ultime recueil organisé par Michaux et publié quelques mois après sa mort en 1985, invite à reconsidérer la valeur non seulement thématique mais poétique (au sens valéryen de *poïétique*, qui se rapporte au processus de composition⁵) de la figure du labyrinthe. Michaux écrit en effet : « Merveille et presque miracle rendu perceptible : l'infini (d'un côté) s'abouchant de l'autre côté avec le fini et s'y écoulant ! »⁶. On retrouve dans cette expression le

4 *Ibidem*, p. 797.

5 Voir P. Valéry, « Discours sur l'Esthétique » (1937), [dans :] *Idem, Variété. Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1957, t. 1, p. 1300.

6 H. Michaux, « Une foule sortie de l'ombre », [dans :] *Idem, Déplacements, dégagements, OC III*, p. 1307. Les citations suivantes provenant de l'œuvre citée seront marquées à l'aide de l'abréviation *DD*, la pagination suivra le signe abrégé par la virgule.

paradoxe de la structure labyrinthique, à la fois excessivement construite, finie, mais qui suscite une expérience vertigineuse, un égarement infini. Tout l'enjeu de cet article consistera à montrer que l'écriture de Michaux met en œuvre une forme d'égarement labyrinthique, dont la spécificité réside dans cette conjonction des contraires, dans la capacité à faire entrer l'infini dans une forme finie. Dès 1941, Maurice Blanchot remarquait la puissance de ce renversement des contraires : « Rien ne provoque plus l'esprit au vertige qu'un mélange de méthode et de merveille, une combinaison de rigueur et de bizarrerie, que l'effort suprême de la logique pour porter l'absurde »⁷. Il s'agira d'exposer cet effort suprême en adoptant un double point de vue – poétique et esthétique – pour déterminer comment la rupture opérée par Michaux avec la linéarité de l'écriture encourage son déploiement spatial dans un véritable parcours, vécu par le lecteur comme une expérience d'égarement labyrinthique.

La poétique labyrinthique : multiplicité et prolifération des formes

Au premier abord, il peut paraître étonnant de recourir à la figure du labyrinthe pour caractériser l'écriture de Michaux. Il faudrait distinguer, à la manière des deux rois de la nouvelle de Borges, le labyrinthe comme construction architecturale, cet édifice « aux innombrables escaliers, murs et portes »⁸, de l'immensité de l'espace désertique. Si l'on se perd faute de tout point de repère dans le désert, c'est au contraire la multiplication des contraintes et des éléments signifiants (escaliers, murs et portes) qui conduit à l'égarement

7 M. Blanchot, « L'ange du bizarre », repris dans *Henri Michaux ou le refus de l'enfermement*, Tours, Farrago, 1999, p. 19-20.

8 J. L. Borges, « Les deux Rois et les deux Labyrinthes », [dans :] *Idem, L'Aleph. Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2010, t. 1, p. 644.

dans le labyrinthe. Or l'infini auquel se trouve confronté celui qui écrit *Je suis né troué*⁹ semble bien s'apparenter à l'expérience du vide, à l'espace dépourvu de toute direction du désert plutôt qu'aux directions innombrables de la construction excessive de Dédale.

Mais l'originalité de la réponse de Michaux à l'angoisse du vide et de la défiguration réside dans la multiplication et la prolifération des formes. Cette idée affleure déjà dans *Je suis né troué*, où les mots qui ne trouvent pas le trou profond sans aucune forme du vide en lui, « barbotent autour »¹⁰. L'image du barbotage convoque celle d'une mise en mouvement des formes : les mots de Michaux ne cessent de remuer, de fouiller, pour produire des formes qui, dans leur diversité et leur hétérogénéité, peuvent sembler confuses ou embrouillées. Il faut ainsi distinguer l'absence absolue de forme (le néant absolu) de l'absence de forme fixe, de forme bien délimitée (la forme en perpétuelle déformation). L'utilisation du terme « informe » dans *Déplacements, dégagements* est d'ailleurs révélatrice : « Informe, pauvrement formé »¹¹. L'informe ne désigne pas ici la négation absolue de toute forme, il est abordé négativement par rapport à une certaine forme, plus belle, plus riche, jugée absente. « Pauvrement », c'est-à-dire d'une manière insuffisante : cette forme ne peut pas satisfaire car elle ne parvient pas à l'achèvement de la forme bien délimitée. Or c'est paradoxalement en exploitant cette pauvreté que les formes de Michaux vont devenir riches : instables et inachevées, les formes s'enrichissent de toute la potentialité de leurs variations. Comme le dit R. Bellour, chez Michaux « Écrire sera donc vivre le peuplement inouï de ce vide, sous

9 H. Michaux, « Je suis né troué », [dans :] *Idem, Ecuador, OC I*, p. 189.
10 *Ibidem*.

11 H. Michaux, « Essais d'enfants, dessins d'enfants », [dans :] *Idem, Déplacements, dégagements, OC III*, p. 1330.

toutes les formes concevables »¹². Dans *Une foule sortie de l'ombre*, les formes émergent d' « une sorte de vaste grotte » : « des foules sortaient de l'obscur, d'où elles semblaient se couler dans le réel » (DD, 1307), tandis que dans *Dictées*, comme en écho au barbotage des mots, l'image de la mare survit à tout anéantissement (« après l'appauvrissement partout, l'anéantissement / il restera toujours des mares », DD, 1323). La mare est un lieu de passage entre l'inerte et le vivant, tout comme l'ombre est le lieu d'émergence des formes vivantes, l'« antre d'où tout peut surgir, où il faut tout chercher »¹³. Il faut ainsi noter la puissance de métamorphose des formes dont les contours ne sont pas fixés, ces « ensembles mouvants » aux « rapides variations », « alternances d'audace et de peur », « oscillations », « tremblements vibratoires »¹⁴. Au vertige du vide, de l'absence de forme, répond une forme de vertige par excès, dans lequel aucune forme ne peut se figer, le vertige proprement labyrinthique qui égare par la multiplication d'éléments en perpétuelle expansion.

L'idée d'une poétique labyrinthique implique d'appliquer les caractéristiques de l'égaré labyrinthique aux procédés d'écriture : c'est la démultiplication des éléments signifiants et des repères directionnels qui conduit à l'égaré. La multiplicité domine à différentes échelles, celles du recueil, du texte, de la phrase. La constitution du recueil ne répond pas à un principe de composition organique, comme le remarque d'ailleurs l'auteur, à propos de *La Nuit remue* par exemple : « Ce livre n'a pas d'unité extérieure. Il ne répond pas à un genre connu. Il contient récits, poèmes, poèmes en prose, confessions, mots inventés, descriptions

12 R. Bellour, *Lire Michaux*, Paris, Gallimard, 2011, p. 26.

13 H. Michaux, *Émergences-résurgences*, OC III, p. 558.

14 Toutes ces citations sont extraites d'« Une foule sortie de l'ombre », [dans :] H. Michaux, *Déplacements, déagements*, OC III, p. 1307-1309.

d'animaux imaginaires, notes, etc. dont l'ensemble ne constitue pas un recueil, mais plutôt un journal. »¹⁵. On retrouve cette hétérogénéité générique et thématique dans *Déplacements, dégagements*, où l'auteur oscille entre cinq récits d'expérience en prose, deux sections de poésie, et un essai sur les dessins d'enfants. Le genre de chaque texte n'est d'ailleurs pas clair. Une image peut survenir dans un récit et rompre avec la linéarité supposée de l'enchaînement d'événements, comme si l'évocation poétique s'immisçait au sein de la narration. Ainsi au cœur de *Voyage qui tient à distance* :

Je n'arrive pas à m'orienter. L'air entre mollement, chaud et lourd.
Rue étroite. Le regard plonge dans une profonde fosse noire que je ne peux considérer sans vertige. (DD, 1311)

Cette « rue étroite » surgit comme par magie et trouble l'ordre du récit ; la rue n'apparaît pas par l'action de l'observateur qui dirigerait son regard vers elle, mais commande plutôt la plongée du regard. Une disparité thématique œuvre également au sein de chaque genre. Les récits d'expérience ne semblent rien avoir en commun, les expériences évoquent des domaines très différents (le cinéma, le voyage, la musique, etc.), et sont tantôt lucides, tantôt provoquées par la drogue, tandis que l'immobilité des corps des poèmes de *Postures* s'oppose à l'impossible fixation des rêveries poétiques d'*Où poser la tête ?*. Le sens du recueil est difficilement assignable puisque Michaux rassemble des significations diverses voire contradictoires. Il oscille ainsi entre la « Jubilation à l'infini de la disparition des disparités » (DD, 1371) des *Postures* finales, poèmes de l'immobilité, de l'harmonie, de l'unité, et la jubilation du mouvement incessant des cercles répétés des dessins d'enfants. Une même forme, ici le cercle, peut être

15 H. Michaux, « Prière d'insérer », [dans :] *La Nuit remue*, reproduit dans la notice de l'édition Pléiade, OC I, p. 1183.

investie de deux significations contradictoires : la figure d'une animation continue dans *Essais d'enfants, dessins d'enfants* (« de larges cercles maladroits, / emmêlés, / incessamment repris / encore, encore / comme on joue à la toupie », *DD*, 1327), l'image de l'immobilité, de l'absence de tout dérèglement dans *Posture privilégiée* (« UN INVISIBLE INDÉRÉGLABLE CERCLE / a pris place », *DD*, 1363).

La multiplicité est alors au principe de chaque texte du recueil. Reprenons *Une foule sortie de l'ombre* : la voix de Michaux se trouve comme diffractée dans une écriture qui hésite entre la première personne – présente dès le surgissement initial, isolée du reste du texte typographiquement (par le point et le tiret qui le suivent) et temporellement (par l'emploi du présent plutôt que l'imparfait, « J'arrive. », *DD*, 1307) – et l'impersonnel « on » qui introduit une forme de multiplicité dans l'énonciation, jusqu'au dialogue intérieur (« j'admirais et soliloquais », *DD*, 1309). Il faut également noter la coexistence de registres de langue divers qui tiennent à ces « contrariétés du "moi" »¹⁶, par exemple le contraste entre la langue empliée d'émotion du vécu de l'expérience, entre inquiétude et admiration, et l'intrusion du vocabulaire scientifique lorsqu'il s'agit de donner les raisons de ces effets perceptifs (répétition du terme savant « hémianopsie », « spasmes des petites artéριοles cérébrales », etc.). L'auteur joue d'interprétations opposées comme si les significations de l'événement pouvaient être démultipliées jusqu'à entrer en concurrence les unes avec les autres. La deuxième partie du texte constitue ainsi un renversement de la signification de ce qui précédait, renversement porté par l'inversion de l'hypothèse initiale : au « psychique pur rendu par un procédé physique » du mécanisme technique répond le « physique devenu psychique » de l'atteinte visuelle du spectateur (*DD*, 1308, 1309). Cette

16 H. Michaux, postface de *Plume, OC I*, p. 664.

inversion engage une lecture circulaire dans laquelle le récepteur est invité à réinterpréter les signes de la première partie du texte à la lumière de l'explication finale, il doit lire « tout autrement » (*DD*, 1309). Mais au lieu d'appauvrir le texte initial en lui conférant un sens bien défini, cette relecture attire l'attention sur le « dégagement » opéré par l'écriture à partir de l'événement vécu, de sorte que c'est la réalité elle-même qui se trouve affectée dans son évidence de réalité : si la dialectique entre apparition et dissimulation (entre la vision et le visible) était arrimée à l'appareillage technique de la caméra dans la première interprétation, elle est ensuite déplacée vers toute perception visuelle : l'œil laissé intact par la migraine permet de voir l'aveuglement de l'autre, attire l'attention du lecteur sur le mécanisme par lequel l'image montre sa propre dissimulation.

À un dernier niveau, la multiplicité opère au sein même de la phrase. On a pu insister sur l'« être-fourmi » ou le « devenir-fourmi »¹⁷ de Michaux chez qui l'insecte est omniprésent et dont la langue elle-même devient fourmillante : « Fouillis finalement / fibrilles fouillis fourmillant » (*DD*, 1328). Ces deux lignes extraites des *Essais d'enfants, dessins d'enfants* montrent comment la répétition acquiert une dimension proliférante : la reprise du même terme « fouillis » engage son expansion au sein d'un groupe nominal dont chaque extrémité semble née d'une variation autour des sonorités [f], [j]. Ce procédé de répétition et de variation semble alors être au cœur de l'écriture de Michaux : « Au commencement est la / RÉPÉTITION » (*DD*, 1327). Cette répétition est le moyen de dérouter la linéarité attendue du discours dans *Musique en déroute* : « pas de discours. Pas d'enchaînement. Seulement dénégation sur dénégation. Un unique son rébarbatif » (*DD*, 1316). La *sanza* répond à la langue de Michaux qui procède par répétition frénétique

17 R. Bellour, *Lire Michaux*, *op. cit.*, p. 83.

de sons, au rebours de l'ordre syntaxique du discours. Le discours renvoie à l'usage temporel du langage, fixé par les règles de la rhétorique qui permettent d'en ordonner les parties selon une bonne disposition. La répétition pourrait bien avoir une valeur rhétorique, celle de l'anaphore qui marque la force, l'énergie, la dignité de la parole. Cependant Michaux est aux antipodes de cette tradition rhétorique qui ferait de la répétition un principe de grandissement de la parole : cette répétition est celle du « cra-cra », l'image dérisoire du « vieux corbeau cynique » (*DD*, 1316). La répétition de certains termes du récit s'apparente davantage au bégaiement (« Refus, refus d'emblée », *DD*, 1316) qu'au chant, les sons ne sont pas liés en une mélodie, le passage de l'un à l'autre se fait sur le mode de l'errance plutôt que du trajet dirigé (*DD*, 1317). La force à l'œuvre dans ce texte est donc une force de morcellement plutôt que de liaison : le discours est fragmenté par la répétition d'un même son qui, dans sa répétition, se révèle autre et continue à exercer un pouvoir sur le narrateur.

La déstabilisation spécifique des textes de Michaux ne repose donc pas sur la disparition de tout repère dans un vide absolu, mais tient plutôt à leur démultiplication dans une langue proliférante où l'hétérogénéité générique, stylistique et thématique est accentuée par des processus de répétition et de variation qui participent au fourmillement incessant des formes. Mais toute écriture de la multiplicité n'implique pas nécessairement l'épreuve d'un égarement labyrinthique : comment ces procédés poétiques engagent-ils le lecteur dans un véritable parcours égarant ?

L'esthétique labyrinthique : un point de vue immergé et mobile

Michaux affirme : « J'écris pour me parcourir. Peindre, composer, écrire : me parcourir. Là est l'aventure d'être

en vie »¹⁸. Peut-on formuler l'hypothèse selon laquelle la lecture doit également se faire « parcours » pour aborder l'œuvre de Michaux ? La délinéarisation de l'écriture dans des processus compositionnels de la multiplicité contribue à la spatialisation du texte¹⁹. La question de l'espace est au centre de l'essai sur les dessins d'enfants, qui « apportent à la peinture des espaces libérés de l'Espace » (*DD*, 1337). Cette libération n'est pas sans évoquer l'état de guerre de *Combat contre l'espace*, dans lequel c'est encore une fois le principe d'unification – celui de l'espace de la perspective pyramidale italienne où un œil unique surplombe les objets – qui est mis à mal. L'écriture du multiple, comme les dessins d'enfants, autorise l'exploration simultanée de voies diverses voire contradictoires : « en soudant avec l'à-propos et le magnétisme convenable l'éloigné et le plus proche, le haut et le bas, ce qui est vu comme en plongée et ce qui est vu de face [...] »²⁰. Les enfants ont trouvé « la simultanéité » que l'écrivain instille dans ses textes et qui perturbe l'art « des sons articulés qui se succèdent dans le temps »²¹ que devrait être la poésie. On peut d'emblée noter le rôle des blancs, de la ponctuation, des accélérations et des ralentissements qui exploitent le déploiement spatial du texte. Ces effets rythmiques rendent sensible la distorsion de l'espace et du temps dont Michaux nous fait part en s'affranchissant « du concept d'espace propre

18 H. Michaux, « Observations », [dans :] *Idem, Passages, OC II*, p. 345.

19 Cet article se veut le prolongement d'un travail de thèse (« L'égarément labyrinthique. Explorations poétiques et esthétiques en musique, littérature et arts plastiques aux XX^e et XXI^e siècles », thèse dirigée par Marianne Massin et soutenue le 30 septembre 2022 à Sorbonne Université) auquel je me permets de renvoyer sur cette question du rapport entre les procédés de composition du multiple et la spatialisation de la littérature.

20 H. Michaux, « Combat contre l'espace », [dans :] *Passages, OC II*, p. 311.

21 G. E. Lessing, *Laocoon ou des limites de la peinture et de la poésie* (1766), A. Courtin (trad.), Paris, Hachette, 1887, p. 126.

à la physique et aux mathématiques »²² pour nous présenter ce qu'Erwin Straus nommerait l' « espace du sentir » : un espace inextricablement lié au vécu auquel il appartient. Contre l'unification de l'espace de la construction perspective, Michaux préconise la plongée dans l'espace, instaurant une forme de contiguïté entre les êtres, entre les sujets et les objets. Cette plongée implique la démultiplication des points de vue, la perception des formes dans leurs métamorphoses, la contamination mutuelle des repères traditionnels de la conscience perceptive (proche et lointain, haut et bas, intérieur et extérieur). La description de la salle de cinéma d'*Une foule sortie de l'ombre* est exemplaire :

Elle me parut phénoménalement grande, surtout d'un côté (le gauche) qui semblait se prolonger à n'en pas finir, effet extraordinaire. [...] Il en venait, il en venait, émergeant d'une sorte de vaste grotte, exceptionnellement vaste, espace incertain que je n'arrivais pas à délimiter. (DD, 1308)

La salle de cinéma est ordinairement close par des murs, mais ici cette limitation disparaît au profit d'une indéfinition essentielle de l'espace. La capacité à mesurer l'espace, c'est-à-dire à cerner les limites qui le définissent, est rendue impossible : la grotte est démesurée (l'adverbe « exceptionnellement » renforçant le superlatif de grandeur déjà porté par l'adjectif « vaste ») si bien qu'il devient difficile de la qualifier exactement : l'absence de délimitation devient une incertitude non seulement spatiale mais sémantique (« une sorte de »). Le phénomène de dilatation de l'espace renvoie à la particularité du parcours labyrinthique, qui ne peut donner lieu à une expérience d'égarement qu'à condition qu'il soit immergé. Seul le point de vue surplombant d'Icare

22 E. Straus, « Les Formes du spatial. Leur signification pour la motricité et la perception » (1930), M. Gennart (trad.), [dans :] J.-F. Courtine (dir.), *Figures de la subjectivité. Approches phénoménologiques et psychiatriques*, Paris, Éditions du CNRS, 1992, p. 16.

permettrait d'embrasser dans un regard instantané l'ensemble de la structure, nous offrant ainsi la clef du labyrinthe. Le point de vue immergé serait au contraire toujours partiel et mobile, obligeant celui qui parcourt le labyrinthe à ressaisir l'ensemble de ses perceptions multiples et parfois hétérogènes pour chercher à sortir de l'édifice. La sensation de désorientation dépend donc de la difficulté à conférer une cohérence aux multiples aspects de la perception.

Il s'agit dès lors de constater un mouvement parallèle entre la difficulté du narrateur des récits de *Déplacements, déagements* à reconstruire l'unité de sa perception à partir de ses multiples aspects, et la difficulté qu'éprouve le lecteur à ressaisir une signification unitaire du recueil. Dans *Voyage qui tient à distance*, l'expérience contée est celle d'un décalage entre le séjour présent et le souvenir d'une ville fréquentée il y a longtemps, décalage qui prend vie dans une situation en porte-à-faux, celle du passage d'une fenêtre à l'autre de sa chambre d'hôtel. Chaque fenêtre ouvre sur une rue incompatible avec la précédente : une rue morte, abandonnée, sombre, misérable vestige de la guerre et des bombardements de la ville, et une rue large, lumineuse, flamboyante mais artificielle et désertée à cette heure de la nuit. Chaque rue en elle-même est possible, mais la difficulté de leur articulation rend l'ensemble irréel :

Situation bizarrement dérangeante, qui avec deux segments de ville, toujours impossibles à unir et différemment privés d'habitants, de vie et de naturel, ne peuvent absolument pas arriver à faire un ensemble et, à ma fatigue, à mon vertige restent accrochés, fragments colossaux dépareillés dont je ne sais que faire...(DD, 1313)

La difficulté à s'orienter tient à l'absence de cohérence de la perception : les deux visions sont trop contraires pour tenir ensemble. De même, la difficulté éprouvée par le lecteur qui aborde les textes de

Michaux ne tient pas à la qualité intrinsèque de chaque texte dont la langue est ordinaire, mais à l'impossibilité où il se trouve de pouvoir adopter un point de vue d'ensemble qui résorberait la multiplicité et l'hétérogénéité de chaque fragment qui lui est proposé. La déstabilisation tient à la démultiplication des genres, des thèmes, des formes, des signes.

Mais ce parcours égarant se limite-t-il au dessaisissement vertigineux de l'errance ? Michaux n'évacue pas toute forme d'unité : « La difficulté est de trouver l'endroit où l'on souffre. S'étant rassemblé, on se dirige dans cette direction, à tâtons dans sa nuit, cherchant à le circonscrire »²³. Il est notable que le recueil étudié s'achève sur quatre poèmes de l'immobilité, mais qui ne peuvent toutefois se comprendre que dans leur relation à la recherche insatiable des commencements des dessins d'enfants. La tension dialectique de l'un et du multiple se renoue à divers endroits de l'œuvre, comme dans la figure de l'arbre du « jardin exalté » dont la multiplicité des feuilles et des rameaux participe à l'unité du tout. La tension vers une unification de la structure pour déterminer son centre ou sa sortie est essentielle à l'engagement d'un sujet dans un labyrinthe. L'égarement réside alors, plutôt que dans la disparition de toute possibilité d'unification du parcours, dans le déplacement constant des formes, de sorte que l'unité visée ne soit jamais atteinte. Il est nécessaire, à chaque impasse, de proposer un nouvel assemblage des données perçues dans l'espoir de construire un parcours cohérent. D'une façon similaire, *Déplacements, dégagements* allie la quête d'une unité à son perpétuel avortement, et par conséquent à sa reconduction infinie dans une recherche au sein de laquelle le centre du cercle, du moi, du monde, se déplace sans cesse. La réception

23 H. Michaux, « Entre centre et absence », [dans :] *Idem, Lointain intérieur, OC I*, p. 561.

des textes de Michaux ne saurait donc s'apparenter au dessaisissement passif du vertige ; comme le dirait J.-M. Maulpoix, Michaux « convie au parcours : entrer dans une œuvre comme on visiterait une exposition ou une vie, par avancées et par stations, désireux d'en retrouver le fil, mais ne pouvant faire autrement que s'attarder devant tel détail, telle photographie, tel tableau, telle trouvaille »²⁴. La présence matérielle de la multiplicité au sein même de l'écriture engage ainsi une qualité spécifique d'attention chez le récepteur, dont la lecture s'apparente à la projection active d'un trajet qui conférerait un sens à l'ensemble, même si celui-ci demeure toujours mouvant. En déstabilisant le lecteur, Michaux l'invite à participer activement à ce geste de « se rassembler » pour se diriger dans une direction.

Finalement, le labyrinthe, lorsqu'il n'est pas abordé comme un thème mais comme un modèle de composition de l'œuvre, permet de saisir la spécificité de l'écriture de Michaux dont la déstabilisation tient à la démultiplication des éléments dans un ensemble hétérogène et mouvant. Mais la lecture de Michaux nous aura permis en retour de cerner la spécificité de l'idée d'égarement labyrinthique, qui ne saurait se confondre avec la déambulation non dirigée de la rêverie ou du vagabondage, mais réside dans la tension toujours maintenue entre la construction et le vertige, entre la tentative de conférer une unité au parcours et sa déstabilisation.

24 J.-M. Maulpoix, « Mouvements, moments. La voie des rythmes », [dans :] J.-M. Maulpoix, F. de Lussy (dir.), *Henri Michaux. Peindre, Composer, Écrire*, Paris, Bibliothèque nationale de France / Gallimard, 1999, p. 13.

bibliographie

Bellour R., *Lire Michaux*, Paris, Gallimard, 2011.

Blanchot M., *Henri Michaux ou le refus de l'enfermement*, Tours, Farrago, 1999.

Borges J. L., « Les deux Rois et les deux Labyrinthes », [dans :] *Idem, L'Aleph. Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2010, t. 1.

Lessing G. E., *Laocoon ou des limites de la peinture et de la poésie*, A. Courtin (trad.), Paris, Hachette, 1887.

Maulpoix J.-M., Lussy F. de (dir.), *Henri Michaux. Peindre, Composer, Écrire*, Paris, Bibliothèque nationale de France / Gallimard, 1999.

Michaux H., *Œuvres complètes*, R. Bellour et Y. Tran (éd. critique), Paris, Gallimard, 1998, t. 1.

Michaux H., *Œuvres complètes*, R. Bellour et Y. Tran (éd. critique), Paris, Gallimard, 2001, t. 2.

Michaux H., *Œuvres complètes*, R. Bellour et Y. Tran (éd. critique), Paris, Gallimard, 2001, t. 3.

Straus E., « Les formes du spatial. Leur signification pour la motricité et la perception » (1930), M. Gennart (trad.), [dans :] J.-F. Courtine (dir.), *Figures de la subjectivité. Approches phénoménologiques et psychiatriques*, Paris, Éditions du CNRS, 1992.

Valéry P., « Discours sur l'esthétique », [dans :] *Idem, Variété. Œuvres complètes*, éd. J. Hytier, Paris, Gallimard, 1957, t. 1.

abstract

The infinite merging with the finite: the labyrinthine poetics of Henri Michaux

This paper examines how the figure of the labyrinth helps us to grasp the particular writing of Henri Michaux. Based on a reading of *Déplacements, dégagements*, it will show how the aesthetic experience of wandering arises from compositional processes of the multiple. This double perspective, both poetic and aesthetic, allows us to grasp the specificity of labyrinthine wandering, which suggests the infinite within a structure that is however finite. It is not the absence of any signification, but the multiplication and proliferation of significant data, that produces wandering. Confronted with this multiplicity, the reader is not confined to a passive state of reception, but actively projects a trajectory in order to give meaning on all his perceptual details, even if this meaning remains unstable.

keywords



Henri Michaux, labyrinth, multiplicity, wandering

mots-clés

Henri Michaux, labyrinthe, multiplicité, égarement

justine prince

Justine Prince est professeure agrégée et docteure en philosophie. Elle poursuit un double axe de recherche initié dans son travail de thèse, sur les œuvres du multiple et sur les effets de la modification mutuelle des données spatiales et temporelles dans la production artistique contemporaine. Elle est membre associé du Centre Victor Basch (recherches en esthétique et philosophie de l'art), UR 3552 « Métaphysique, histoires, transformations, actualités », Sorbonne Université.

PUBLICATION INFO			
Cahiers ERTA	e-ISSN 2353-8953 ISSN 2300-4681		
	Received : 30.10.2023 Accepted : 05.12.2023 Published : 22.03.2024	ÉTUDES	
ORCID : 0009-0009-7664-5044			
J. Prince, « L'infini s'abouchant avec le fini : la poétique labyrinthique d'Henri Michaux », [dans :] <i>Cahiers ERTA</i> , 2024, nr 37, pp. 29-45. DOI : 10.4467/23538953CE.24.002.19416			
www.ejournals.eu/CahiersERTA/			
Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).			

MARC VANDERSMISSEN

Université de Liège

– Conservatoire royal de Bruxelles

Littérature labyrinthique entre texte et sexe dans *Journal sexuel d'un garçon d'aujourd'hui* d'Arthur Dreyfus

A lors qu'Arthur Dreyfus vient de publier son dernier roman, *La Troisième Main*, chez P.O.L Éditeur (2023), son œuvre riche et polymorphe¹ n'a pas encore attiré l'attention des chercheurs en littérature², peut-être en raison des thématiques explorées par l'auteur. Pourtant, le jeune auteur a reçu la reconnaissance du public et de la critique³ et a collaboré avec des écrivains de renom, comme Dominique Fernandez. C'est surtout

1 Voir, par exemple aux éditions Gallimard : *Synthèse du Camphre*, 2010 ; *Belle Famille*, 2012 ; *Histoire de ma sexualité*, 2014 ; *Sans Véronique*, 2017. Chez P.O.L : *Journal sexuel d'un garçon d'aujourd'hui*, 2021. Aux éditions Buchet/Chastel : *Il déserte*, 2009. Aux éditions Libro littérature : *Enfances, adolescences : 5 nouvelles inédites*, 2015. Aux éditions Grasset : *Correspondance indiscreète*, avec Dominique Fernandez, 2016. En dehors de la littérature : Collaboration à la ré-édition du dernier album de Jacques Higelin, 2013 ; Cycle de performances poétiques, *Paysages de fantaisie*, à la Maison de la poésie de Paris, 2013 ; Collaboration au projet d'art contemporain *Speculation about two Unidentified Objects* d'Olaf Nicolai, 2014 ; Parole de la chanson, *Monsieur, vous vous trompez d'épaule*, 2018 ; chez Flammarion, *101 Robes*, 2015.

2 Nous n'avons trouvé que la très bonne critique littéraire du *Journal* par Y. Serra, « Une Saison en enfer plutôt qu'en paradis : Arthur Dreyfus (*Journal sexuel d'un garçon d'aujourd'hui*) », <https://diacritik.com/2021/12/17/une-saison-en-enfer-plutot-quen-paradis-arthur-dreyfus-journal-sexuel-dun-garcon-daujourd'hui/>.

3 Prix du jeune écrivain de langue française 2009 ; Prix du Premier roman du Doubs, 2010 ; Prix Orange du Livre 2012 ; Prix Mottart 2013.

*Journal sexuel d'un garçon d'aujourd'hui*⁴ qui a retenu notre attention tant sa forme et son sujet nous interpellent. En effet, l'ouvrage monumental de 2298 pages, introduit par un prologue et ensuite divisé en huit livres séparés eux-mêmes par un interlude, repose sur la mise en série de notes plus ou moins brèves d'expériences homosexuelles multiples et diverses. Ces récits souvent pornographiques décrivent de manière explicite et détaillée chaque acte sexuel consigné par l'auteur pendant cinq ans. Ces expériences sexuelles sont de plus en plus nombreuses et extrêmes et touchent aux limites de ce qu'A. Dreyfus est capable de supporter, au péril de sa vie.

L'écriture peut prendre plusieurs formes : compte-rendu, poèmes courts, vers libres, annonces Grindr, dialogues rapportés... Ces notes sont chacune distinctement délimitées par différents signes typographiques : des étoiles, une ligne continue ou pointillée, des espaces blancs, des titres de section... Elles semblent *a priori* indépendantes l'une de l'autre, formant une compilation d'anecdotes extrêmement nombreuses et variées. Les personnes rencontrées par A. Dreyfus sont désignées par des pseudonymes, des noms de code dont la signification est plus ou moins claire pour le lecteur (par exemple : Bord Cadre, son compagnon, ou bien Travesti, l'un de ses amis, ou encore Jeune Homme). Seuls certains personnages publics conservent leur identité, comme Dominique Fernandez ou Françoise Fabian. D'une certaine manière, le lecteur pourrait commencer le livre à n'importe quelle

4 Les citations provenant des œuvres suivantes seront marquées à l'aide d'abréviations, la pagination suivra le signe abrégatif après la virgule : A. Dreyfus, *Synthèse du Camphre*, Paris, Gallimard, 2010 (SC) ; *Idem*, *Histoire de ma sexualité*, Paris, Gallimard, 2014 (HS) ; *Idem*, *Correspondance indiscreète*, Paris, Grasset, 2016 (CI) ; *Idem*, *Journal sexuel d'un garçon d'aujourd'hui*, Paris, P.O.L, 2021 (JS). La mise en forme sera respectée autant que possible.

page. Toutefois les notes sont reliées entre elles au-delà de la simple progression chronologique par des chemins narratifs différents, dont beaucoup mènent à des impasses : « Ce livre, je le vois comme un labyrinthe dont je suis sorti, mais dans lequel je pourrais me re-perdre »⁵.

Nous proposons donc, dans cet article, de poser les premiers jalons de l'analyse critique de cette œuvre monumentale en utilisant le concept de « littérature labyrinthique » qui va nous permettre d'interroger tant le contenu que la forme de l'ouvrage. D'abord, nous chercherons à comprendre comment sexualité et écriture fonctionnent ensemble comme une matrice de subjectivité pour l'auteur, en tant qu'écrivain gay aujourd'hui. Ensuite, nous verrons comment cette œuvre s'insère dans une filiation d'auteurs qui ont fait de leur (homo) sexualité un terrain d'exploration littéraire. Enfin, nous nous pencherons sur la sexualité comme forme d'écriture et comme moteur d'innovation stylistique. De cette manière, nous espérons pouvoir définir les premières clefs de compréhension d'un ouvrage qui peut sembler de premier abord difficile d'accès. Pour y parvenir, nous pourrions nous appuyer, entre autres, sur *Correspondance indiscreète* qui présente une réflexion sur la place de la sexualité dans la littérature et sur *Histoire de ma sexualité* qui, d'une certaine manière, peut être perçu comme un ouvrage préparatoire au *Journal*⁶.

5 Éditions P.O.L., *Journal sexuel d'un garçon d'aujourd'hui*. Arthur Dreyfus ; pol-editeur.com.

6 Lorsque ces deux ouvrages sont publiés, A. Dreyfus a déjà commencé à récolter des notes sur ses rencontres sexuelles qui constitueront la matière du journal. Ensemble, ils forment donc une pensée cohérente sur la démarche de l'auteur. Celui-ci distingue toutefois *Histoire de ma sexualité* du *Journal sexuel* : « Contrairement à ce journal, je m'étais autorisé quelques entorses à la pure vérité, quelques réminiscences fictionnelles – d'où le roman » (*JS*, 245).

Labyrinthe identitaire : se perdre entre sujet et objet

L'*Histoire de ma sexualité* et le *Journal* montrent la recherche instinctuelle d'A. Dreyfus de vivre sereinement son homosexualité. Le *Journal* peut ainsi se lire comme une longue quête de pouvoir être soi à l'intérieur de son propre labyrinthe identitaire. En effet, l'auteur est confronté, comme la plupart des gays, à l'homophobie présente dans la société. Mais il doit aussi faire face à la réaction violente de ses parents sur laquelle il revient à de nombreuses reprises, dont voici un exemple :

Passé le choc de la chair, ma mère s'apaise au ralenti, mois après mois. Mon père ne veut rien entendre (elle plaide quand même ma frêle cause). Il faudra que je publie un roman sur fond crème, dans la collection au liseré rouge, des années plus tard, pour qu'enfin se produise chez lui l'ombre d'un acquittement : *Vous connaissez mon fils ? Il est auteur.* Chez Gallimard. (HS, 346)

A. Dreyfus a dû se construire à l'intérieur de verdicts intrinsèquement hétérosexuels qui ont un impact sur la subjectivation des individus⁷. En effet, ayant connu l'abjection sous la forme d'insultes dans l'enfance, l'auteur a intégré un profond et intime sentiment de honte lié à sa sexualité. Allen Ginsberg, cité par D. Eribon, utilise l'expression « *scared gay kid* »⁸. Voici l'un des passages du *Journal* qui le confirme :

Dans ma génération, il n'y a pas un gay dont la première expérience de désir n'ait été une sorte d'affliction, qui nous a appris à associer l'attirance à la honte [...] Lorsque Daniel Mendelshon écrit ces lignes, que peut-il dire de plus exact – de plus poignant ? [La honte ne partage pas que son « h » muet avec l'homosexualité. Elle est un de ses ferments primitifs.] (JS, 1969)

7 D. Eribon, *La société comme verdict. Classes, identités, trajectoires*, Paris, Fayard, 2013.

8 D. Eribon, *Une morale du minoritaire*, Paris, Champs essais, 2015, p. 84-85.

Face cette honte et pour essayer de « "vivre juste" [...] en tant que gay » (*JS*, 1999), A. Dreyfus multiplie les tentatives de subjectivités inscrites dans le processus d'écriture que représente le *Journal* : « Il faut ajouter que l'écriture s'est aussi imposée à moi comme un rempart contre une souffrance persistance » (*JS*, 1001) ou encore « Il n'empêche que la littérature sauve de certaines angoisses » (*JS*, 2154). Il s'insère ainsi dans une filiation d'artistes gays qui ont essayé d'approprier ce sentiment d'abjection en s'appuyant sur leur démarche artistique. Sa mère d'ailleurs en prit conscience après la publication d'*Histoire de ma sexualité* :

Ton livre va avoir beaucoup de succès, c'est tout ce que je te souhaite. Tu as écrit par le détail, avec un talent rare, ce que tu ressentais, au plus profond de toi, ce qui t'a construit et passionné, l'axe, ou plutôt le centre de gravité de ton existence. Une enfance douloureuse, comme chez Guibert, Duvert, Dumortier, Dreyfus, où les deux parents sont petits, médiocres, minables. (JS, 253)

Écriture et sexualité sont liées dans ce processus de subjectivation : « Quand j'écris ce que mon corps a vécu, je fabrique un autre réel. Et quand je baise, je pense à ce que j'écrirai » (*JS*, 82). A. Dreyfus expérimente la synthèse de ces deux dimensions dans le projet du *Journal*.

Ainsi, il raconte sa vie de couple avec Bord Cadre avec qui il vit plusieurs années. Ce personnage, dont le pseudonyme renvoie au roman de Jean Teulé (2009), apparaissait déjà dans *Histoire de ma sexualité*, mais de manière plus ponctuelle. Des sentiments profonds unissent les deux hommes (par exemple : *JS*, 925, 1012). Bord Cadre offre à son compagnon une certaine forme de stabilité émotionnelle, ce qui explique le choix de ce pseudonyme. Néanmoins, cette relation se présente au fur et à mesure des récits comme une impasse et se termine en même temps que le *Journal* : « La fin de Bord Cadre est la fin mécanique de ce livre. Pas possible d'écrire plus loin » (*JS*, 2236). Plusieurs éléments

présentés dans le *Journal* peuvent expliquer cette impossibilité de vivre à deux. Par exemple, le corps est absent de leur relation (*JS*, 998, 2081), ce qui rend entre eux l'expérience sexuelle compliquée, voire inexistante. A. Dreyfus limite d'ailleurs la transcription des rares moments de sexe entre eux car Bord Cadre ne veut pas que cette dimension apparaisse dans le *Journal* (*JS*, 1916). Ce rapport au corps limite aussi le développement d'une tendresse tant physique qu'émotionnelle. Vivre avec Bord Cadre apparaît donc comme une source d'apaisement d'un côté, mais de l'autre côté, comme un frein au bon développement d'A. Dreyfus⁹. On peut aussi relever l'importance que Bord Cadre et l'auteur accordent à la psychanalyse, l'approche Lacanienne en particulier. Dans leurs interactions, l'analyse devient un obstacle à des échanges directs, simples et spontanés car ceux-ci peuvent toujours faire l'objet d'une relecture symbolique sous le prisme de l'inconscient (*JS*, 1014, 1970-1971). Par ailleurs, on notera que la théorie de Lacan a souvent été analysée comme hétéronormée et patriarcale, voire même homophobe¹⁰. Dès lors, est-il possible de se construire comme couple homosexuel à l'intérieur de ce cadre normatif ?

En parallèle à cette vie de couple installée dans une certaine forme de stabilité, A. Dreyfus enchaîne les

9 Une autre analyse mériterait aussi d'être approfondie en tenant compte de la « tolérance » de Bord Cadre au sujet de la vie sexuelle d'A. Dreyfus (mais aussi de la drogue). Ce motif revient à de nombreuses reprises dans le *Journal*, car l'auteur perçoit cette tolérance comme une chance, voire une forme d'amour. Mais cette tolérance ne pourrait-elle pas aussi être interprétée comme un manque de cadre ? En d'autres mots, le lecteur pourrait y voir une forme de permissivité qui autorise d'une certaine manière les pratiques les plus extrêmes.

10 Sur ce sujet, voir par exemple : J. Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, 2006, p. 126-177 ; D. Eribon, *Une morale du minoritaire*, op. cit., p. 235-295 ; M. Wittig, *La pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2018, p. 67-77.

épisodes sexuels éphémères avec des inconnus rencontrés sur des applications en ligne. Certaines de ces rencontres donnent lieu à des relations plus durables en se développant à côté de celle avec Bord Cadre mais ce sujet ne fait pas partie du *Journal* : « Je n'écris plus le sexe avec Anis, qui s'est converti en intimité. L'intimité est un partage. Le plan, au contraire, n'appartient qu'à moi : l'autre n'existe pas » (*JS*, 316). Ainsi la plupart des liaisons rapportées sont passagères. Une sorte de chiasme se forme ainsi entre l'intimité racontée et explorée avec Bord Cadre sans sexualité vs le sexe raconté et exploré avec tous les autres sans intimité, comme deux chemins qui se croisent sans jamais se rencontrer. Au travers de ces expériences répétées, l'auteur explore toutes les formes possibles que pourraient prendre les rapports sexuels entre hommes, comme autant de tentatives d'assouvir ce désir qui l'occupe. De ce point de vue, le *Journal* est un catalogue approchant l'exhaustivité de pratiques sexuelles. L'auteur a pris le parti de raconter de manière presque réaliste, ou plutôt naturaliste, sa sexualité, n'omettant aucun détail, identifié par ses cinq sens.

Néanmoins, aucune de ces expériences ne semble ontologiquement satisfaisante puisque A. Dreyfus rencontre, au fil des pages, toujours plus de partenaires pour des pratiques de plus en plus extrêmes. Ce processus touche à une « affirmation de la non-identité » selon l'analyse de Michel Foucault de la sexualité gay dans les saunas¹¹. Ces mots sont repris par A. Dreyfus lui-même dans *Correspondance indiscreète*, le cadre du sauna pouvant être transposé à celui du site de

11 M. Foucault, « Le gai savoir », entretien avec Jean Le Bitoux, [dans :] *La revue h*, n° 2, p. 44-45. Cette référence est également reprise chez D. Eribon, *Une morale du minoritaire*, op. cit., p. 129. Sur la genèse de cet entretien, voir D. M. Halperin, « Michel Foucault, Jean Le Bitoux, and the Gay Science Lost and Found: An Introduction », [dans :] *Critical Inquiry*, 2011, 37, n° 3, p. 371-380.

rencontre Grindr : « *Non-identité*, n'est-ce pas là une superbe définition de la mort ? Au moment de l'orgasme, c'est bien le *soi* qui s'évanouit » (*CI*, 143). L'auteur s'inscrit aussi dans ce processus d'auto-annihilation dans les épisodes de travestissement (*JS*, 86, 1070-71), de violences sexuelles subies (*JS*, 2022-23, 2147) et de consommation excessive de drogues : « J'étais devenu une absence pendante » (*JS*, 2148). Dès le départ, la sexualité est associée à la mort par A. Dreyfus mais elle l'est d'abord symboliquement (*CI*, 143) avant de s'en approcher effectivement par les pratiques dangereuses expérimentées : « La mort désormais n'est plus loin » (*JS*, 1997)¹².

Par le choix posé par A. Dreyfus de tout rapporter de sa vie sexuelle sous la forme d'un recueil monumental de notes, il fait expérimenter au lecteur une sensation de perte à l'intérieur de ses propres errances identitaires. Celles-ci passent systématiquement par le corps pour faire taire la pensée (*JS*, 2000). Pendant tout ce processus qui se déploie sur plusieurs années, l'écriture sert d'appui à l'auteur pour tenter de survivre à l'intérieur de son propre labyrinthe. Or, ce processus de création littéraire ne peut être éternel de par ses contraintes matérielles et temporelles. Désormais obligé de terminer le *Journal*, A. Dreyfus repousse les limites de ses addictions aux frontières du supportable. L'auteur décrit lui-même ce phénomène avec beaucoup de finesse :

Sauf que l'arrêt du journal m'a révélé à quel point celui-ci agissait comme limite. Que par sa forme, le journal se bornait au dicible, au racontable, au convertible en phrases. Car sa mort (je dis bien sa mort) m'a précipité dans un puits dénué de catégorie, de structure, de vocabulaire. [...] Un garçon, deux garçons, une nuit pouvaient se relater. La profusion au carré ne se raconte plus. Passé un certain nombre de corps, de bites, d'effrois, une catalyse s'enclenche. [On fonce droit dans le mur en détachant sa ceinture.] (*JS*, 1997)

12 A. Dreyfus nous donne lui-même le nombre d'occurrences du mot « mort » dans le dernier livre, savoir 46, (*JS*, 2264).

Mais au moment ultime où l'auteur aurait pu définitivement se perdre dans l'abîme de lui-même – jusqu'à la mort peut-être – une nouvelle rencontre, avec Rajou Carré, permet d'enclencher un nouveau processus : « Comme il est dit (dans la légende), un garçon m'a sauvé » (*JS*, 2082).

La fin du *Journal* se présente donc comme un nouveau départ dans la vie d'A. Dreyfus. À partir de là, on voit nettement que l'ouvrage est le résultat d'un nombre infini de tentatives de subjectivation qui ne pouvaient aboutir en raison de son fondement auto-destructeur. Quand cette étape est franchie, le lecteur découvre dans les dernières pages du volume le début d'une nouvelle tentative de subjectivité fondamentalement différente des précédentes. Rajou Carré offre non seulement un cadre émotionnel à l'auteur mais replace aussi le corps au centre du couple, un amour plus complet peut-être (*JS*, 2129-33). L'auteur formule lui-même ce changement de rapport à lui-même par la comparaison entre deux relations : « Chez Trampo : *Je ne suis plus moi parce que je suis anéanti comme objet. Avec Rajou : Je ne suis plus moi parce que je suis sublimé comme sujet* » (*JS*, 2155). Le labyrinthe identitaire, comme on l'a parcouru avec le cœur du *Journal*, est terminé. L'ouvrage se referme avec cette période de la vie de l'auteur. Évidemment, la rencontre avec Rajou Carré ne règle pas toutes les difficultés de l'auteur, mais elle lui permet en tout cas de vivre avec. Ce constat est posé à travers la citation de Jacques Salomé : « Qu'est-ce que le bonheur ? C'est renoncer au plaisir d'être malheureux » (*JS*, 2297).

Labyrinthe sexo-textuel : se perdre entre soi et les autres

Le *Journal* d'A. Dreyfus s'inscrit dans une double tradition : d'une part celle de la littérature à sujet homosexuel, et d'autre part, celle consacrée à la narration de

la sexualité. Il est toujours malaisé de qualifier ou de catégoriser une production littéraire comme « homo-sexuelle ». En effet, quelles seraient les caractéristiques d'un tel genre ? Et comment le définir ? Existerait-il alors une littérature hétérosexuelle ? Sans entrer dans cette discussion, on ne peut nier que le désir gay soit le centre de l'ouvrage¹³ et que celui-ci s'adresse d'abord à un lectorat touché directement ou indirectement par cette thématique. D'ailleurs, sur deux des trois citations qui ouvrent le *Journal*, l'une provient de Jean Genet « Mais je savais que j'écrivais cela aussi afin de me défaire de l'érotisme, pour tenter de le déloger de moi, pour l'éloigner en tout cas » et l'autre d'André Gide « Les plus beaux monuments du monde ne peuvent remplacer cela ; pourquoi ne pas l'avouer franchement ? »¹⁴ L'auteur cherche donc à insérer son travail dans la filiation des grands auteurs qui ont choisi leur homosexualité comme terrain d'exploration littéraire.

A. Dreyfus connaît bien ce corpus et en démontre sa maîtrise dans ses échanges avec Dominique Fernandez tout au long de *Correspondance indiscrette*. Il paraît ainsi raisonnable de considérer Marcel Proust comme l'une des sources d'A. Dreyfus, même si ce dernier ne s'en revendique pas explicitement (*CI*, 111). Les deux auteurs partagent certains points communs : la monumentalité de l'œuvre, des personnages de la société homosexuelle parisienne dont l'identité est cryptée, une recherche de soi à travers une forme d'écriture intime. L'auteur d'*À la recherche du temps perdu* fonde effectivement un socle dans l'histoire de la littérature en problématisant pour

13 *CI*, 110 : « J'emploie le mot à dessein [désir], car il réside dans ces méandres plus de désir que de plaisir ».

14 *Histoire de ma sexualité* s'ouvre quant à lui sur une citation de l'*Histoire de la sexualité* de Michel Foucault : « Et les rires bruyants qui avaient accompagné si longtemps, et, semble-t-il, dans toutes les classes sociales, la sexualité précoce des enfants, peu à peu se sont éteints ».

la première fois avec autant de subtilité la définition de soi en tant qu'écrivain homosexuel au XIX^e siècle. Il est vrai que M. Proust n'assume pas encore pleinement son homosexualité¹⁵. Son œuvre a néanmoins été reçue comme une première tentative d'universalisation du point de vue homosexuel¹⁶, ce qui était très novateur à la fois conceptuellement et stylistiquement.

Par la suite, l'œuvre de J. Genet, par exemple *Notre-Dame-des-Fleurs* (1944), *Querelle de Brest* (1947), ou encore *Journal du voleur* (1949), a permis de franchir une frontière symbolique supplémentaire en décrivant explicitement certaines formes de sexualités entre hommes. L'auteur y explore, par la sexualité racontée de personnages marginalisés, comment les homosexuels font face à la violence de la société homophobe et moralisatrice de l'après-guerre. Il cherche à développer une esthétique de l'abjection vécue et ressentie par les hommes gays de son époque en leur offrant une littérature érotique¹⁷. J. Genet se distingue ainsi de la démarche de Georges Bataille qui, avec *Histoire de l'œil* (1928) ou *Madame Edwarda* (1941), repousse les limites de la littérature pornographique. Son projet est « un acte de surréalisme, de transgression, d'obsession, extrême par nature » (*CI*, 101), mais opérée par des personnages hétérosexuels qui, en se plaçant volontairement à la marge, maintiennent ainsi la norme préalablement établie¹⁸. C'est plutôt la manière dont G. Bataille « met en image par écrit » la sexualité qui intéresse A. Dreyfus.

D'autres auteurs, qui ont aussi mis en série des récits d'expériences sexuelles personnelles, ont nourri

15 D. Eribon, *Théories de la littérature : système de genre et verdicts sexuels*, Paris, PUF, 2015.

16 M. Wittig, *La pensée straight*, *op. cit.*, p. 128-130.

17 D. Eribon, *Une morale du minoritaire*, *op. cit.*, p. 139-149.

18 Sur l'opposition entre J. Genet et G. Bataille, voir D. Eribon, *Une morale du minoritaire*, *op. cit.*, p. 44-58.

l'univers dreyfusien. Mais dans le *Journal*, on perçoit que l'auteur cherche à s'assurer de l'originalité de sa démarche : « On m'avait avisé, déjà, de l'existence d'autres journaux sexuels. J'ignorais celui-là. J'achète sans tarder le volume complet des "Œuvres érotiques de Louÿs", pour compulsurer ce Catalogue chronologique [...] Me gardant bien de juger Louÿs (chacun ses tropismes, chacun son époque), je me réjouis de ce que mon projet fasse preuve d'un échange (un peu) plus consistant entre l'autre et soi ; entre moi et moi-même » (*JS*, 150-151). On peut citer aussi le *Journal d'un innocent* de Tony Duvert dont A. Dreyfus reprend les mots dans *Correspondance Indiscrette* :

Je ne voulais pas parler des chats mais cela me vient tout seul. Je dois pourtant me tenir à l'abri des animaux, du genre humain, des idées générales : c'est un livre pornographique que j'écris, il n'y faut que des bites. (CI, 103)

Mais A. Dreyfus voit aussi dans ces récits d'autres niveaux de lectures. Ainsi, chez Sade – comme chez Bataille – le sexe donne lieu à une réflexion sur les liens « entre le corps et la mort – entre le sexe et l'effroi [...] » (*CI*, 111). Et dans l'œuvre cinématographique de Pasolini, *Salò ou les 120 journées de Sodome* lui « paraît moins porter sur le sexe que sur l'empire des sens en butte à la fragilité *du sens* » (*CI*, 105). Il semble que ces deux thèmes soient aussi présents dans le *Journal* où la sexualité fait office de matériau transitionnel au questionnement sur le sens à donner au deuil de soi (faire le deuil de celui qui est) et le deuil des autres (faire le deuil de qui ils sont).

C'est donc dans ce terreau littéraire brièvement résumé que le *Journal* prend racine tout en proposant une réactualisation originale du journal (homo)sexuel, en tant que projet de subjectivation d'un écrivain qui est gay au XXI^e siècle. On pourrait sans doute parler d'un processus « autobiopornographique » en reprenant le

terme forgé par Guillaume Dustan pour qualifier ses trois premiers ouvrages *Nicolas Pages* (1999), *Génie divin* (2001) et *LXiR* (2002). A. Dreyfus décrit lui-même ce processus dans le prologue :

À un moment, il m'est apparu impossible d'avoir ce qu'on appelle un rapport sexuel sans en faire mention dans un document informatique protégé par un code. Peu à peu, la mention s'est transformée en recension. Il ne suffisait plus de dire : il fallait raconter. (*JS*, prologue)

Sexe et écriture y sont non seulement inextricablement liés mais ils le sont de manière explicite. Ils forment les deux faces d'une même pièce : « Quand je ne sais plus écrire, la première nécessité revient au sexe, comme si l'un était l'inverse de l'autre ; comme si c'était la même chose » (*HS*, 28) qui passent inévitablement par le corps : « Le journal qui suit raconte cette aventure née dans mon ventre, vécue contre mon sexe, observée par mon corps, et fixée avec mes doigts sur un clavier » (*JS*, prologue). Il écrit aussi : « Alors oui : le sexe n'est pas une fin en soi, mais au même titre qu'on ne choisit pas ses fantasmes, choisit-on ses tropismes ? » (*HS*, 105), ce qui lui est d'ailleurs reproché par sa mère : « "En somme, j'ai enfanté un obsédé sexuel..." Puis après une pause, elle se corrige : "Non, un obsédé textuel. On sourit." » (*JS*, 253).

D'une certaine manière, A. Dreyfus n'a pas le choix que d'explorer la vie à la fois sexuellement et littérairement¹⁹. D'abord avec *Histoire de ma sexualité* et ensuite avec le *Journal*, l'auteur invente une nouvelle forme de texte comme le résultat d'un entrelacs serré de rencontres littéraires (en tant qu'écrivain) et sexuelles (en que gay). Intertextualité et sexe gay sont donc étroitement liés chez A. Dreyfus. Il serait impossible d'étudier ici l'intégralité des citations et des reprises de l'auteur.

19 Ce double thème – sexe et écriture – est d'ailleurs déjà présent de manière indirecte chez les personnages d'Ernest et Chris au travers de leur correspondance parfois érotique dans *La synthèse du Camphre*.

Ce système complexe pourrait faire l'objet d'une monographie indépendante tant les références présentes dans le *Journal* sont nombreuses dans des domaines différents : en littérature, en philosophie ou encore en psychanalyse qui y occupe d'ailleurs une place centrale.

Mais il est évident que la démarche intertextuelle de l'auteur peut se décrire non pas comme : « une opération mémoriale et assimilatrice, elle n'est pas uniquement une transplantation d'un texte dans un autre, mais elle se définit par un travail d'appropriation et de réécriture qui s'applique à recréer le sens, en invitant à une lecture nouvelle »²⁰. Ainsi P. Genova décrit l'œuvre d'A. Gide comme une forme de mythotextualité en tant qu'« entreprise active dans laquelle l'écrivain peut expérimenter avec un vaste ensemble de discours qui tournent autour d'une figure mythique »²¹. Cette analyse pourrait, me semble-t-il, se transposer au travail d'A. Dreyfus dont on a déjà évoqué la filiation avec l'auteur du *Corydon*. Alors qu'A. Gide « se sert de la matière mythique pour créer un discours intertextuel dans lequel s'élabore son message »²², A. Dreyfus penche pour le matériau sexuel. Celui-ci, comme le mythe, est à la fois universel en ce qu'il concerne l'ensemble de l'humanité, mais il reste intrinsèquement personnel puisqu'il relève d'une intimité le plus souvent tue. Dès lors, pourrait-on proposer de lire le *Journal* comme une forme de « sextotextualité » ? Car c'est par la mise en série rapide des notes sexuelles entrelacées de citations littéraires que l'auteur nous laisse entrevoir des fragments de lui-même, peut-être à la manière des premiers essais cinématographiques²³ à partir de folioscopes,

20 M. Eigeldinger, *Mythologie et intertextualité*, Genève, Slatkine, 1987, p. 11.

21 P. A. Genova, *André Gide dans le labyrinthe de la mythotextualité*, Indiana, Purdue University Press, 1995, p. 16.

22 *Ibidem*.

23 Une étude approfondie de l'influence du cinéma sur l'œuvre

qui laissent apparaître le noir qui sépare chaque image, comme les blancs dans la narration. N'est-ce pas à ces endroits qu'il faut chercher A. Dreyfus, comme le laisse penser la dernière phrase d'*Histoire de ma sexualité* : « J'ai voulu tout dire, pour qu'il ne reste que les secrets » (*HS*, 363), elle-même répétée dans le *Journal* (249) ? Le motif est repris plus loin par Bord Cadre : « *Entrevoir n'est pas atteindre. C'est peut-être dans cet interstice que se cachent les secrets* » (*JS*, 2272).

La sexotextualité du *Journal* génère inévitablement un double effet labyrinthique sur le lecteur. Non seulement elle révèle les chemins multiples issus de cette expérience de la littérature et de la sexualité effectivement éprouvés par A. Dreyfus. Mais elle fait voir aussi l'ensemble des pistes qui se sont présentées à l'auteur mais qu'il n'a pas (complètement) explorées, comme autant de potentialités de cheminements. Ces deux niveaux, en raison de la densité de la sexotextualité d'A. Dreyfus, donnent au lecteur une impression de progression aléatoire infinie, et donc autant de possibilités d'égarements dans la recherche du sens à donner à l'ensemble.

Labyrinthe formel : se perdre entre voir/faire voir et être

À la différence d'*Histoire de ma sexualité*, le *Journal* est le fruit d'une transposition directe à l'écrit de l'expérience de perte éprouvée l'auteur. La démarche d'écriture a émergé sous la forme d'une série de notes ou de billets initialement indépendants qui ensuite se sont transformés en un projet de journal unique et chronologique. Il existe évidemment des moments

d'A. Dreyfus permettrait d'apporter des clefs de lecture supplémentaires : « J'écris une succession d'images qui ensemble s'animent, comme au cinéma, mais pas comme en littérature » (*HS*, 23).

d'anticipation comme dans le prologue ou dans le dernier livre (VIII, *Le jardin extraordinaire*), comme un cadre au journal lui-même. L'auteur peut aussi y insérer des flash-backs par rapport à la temporalité du *Journal*, mais ils sont présentés comme des souvenirs revenant à la mémoire de celui qui écrit. En dehors de ces deux cas de figure, les récits semblent composés en parallèle aux événements vécus, comme une « recension mécanique » (*JS*, 2002). L'auteur évite de créer une continuité narrative qui lierait les épisodes entre eux. En conséquence, le *Journal* se présente comme une juxtaposition de moments de pensées transformées presque simultanément en objets écrits.

Les billets ainsi accumulés sont les produits du labyrinthe identitaire dans lequel l'auteur se perd à ce moment de sa vie. Ainsi, de la même manière qu'A. Dreyfus tente une multitude de formes de subjectivité par la sexualité, il expérimente toutes les formes possibles d'écriture : prose, poésie, chanson, lettres, annonces Grindr, citations littéraires, citations de proches, monologues, dialogues, aphorismes philosophiques, notes de bas de pages, et même une sorte de dictionnaire des synonymes du sexe masculin (« Interlude – Ce que ça m'évoque », *JS*, 1081-1115). Ce mélange de genres rend d'ailleurs difficile la classification de l'ouvrage qui ne porte plus la mention « roman » comme *Histoire de ma sexualité*²⁴.

Mais c'est également avec la typographie que l'auteur explore les méandres de l'écriture et ses effets sur le papier. On trouve dans le *Journal* tous les types de signes possibles : les notes peuvent être séparées (ou encadrées) par des lignes entières, des étoiles, des

24 La différence s'opère aussi du point de vue de la dimension fictive encore présente dans *Histoire de ma sexualité* mais abandonnée par A. Dreyfus dans le *Journal* : « Contrairement à ce journal, je m'étais autorisé quelques entorses à la pure vérité, quelques réminiscences fictionnelles – d'où le *roman* » (*JS*, 245).

points, des blancs. Elles peuvent faire l'objet d'une page à part, avoir ou non un aliéna, être encadrées de parenthèses ou de crochets. À l'intérieur des notes, il est fait usage d'italique (par exemple pour des paroles rapportées ou des citations courtes), de majuscules (insistance), de polices différentes (lorsqu'un texte plus long est cité), de gras (insistance)... Rarement une telle profusion de variations textuelles a été utilisée en littérature. Ces deux dimensions, forme et format, devraient faire l'objet d'une étude systématique impossible ici tant la matière est riche. Mais il est évident que ces usages ont un effet sur le lecteur : ils fragmentent la narration et lui donnent un format changeant transformant chaque objet écrit en images. A. Dreyfus pousse le jeu formel jusqu'à dessiner sur une page entière une silhouette de chat dont le contour est constitué de la phrase répétée : « Et dire que j'ai pu me moquer d'un chat tournant en rond après sa queue... » (*JS*, 2296). Dans cet exemple de calligramme, le contenu, par sa mise en forme (tant textuelle que visuelle), est aussi une image et les différents niveaux de sens fonctionnent ensemble comme un aphorisme ironique synthétisant l'ensemble du *Journal*.

Ce processus est renforcé par l'utilisation des mots « *cut* » ou « stop » et parfois « pause » ou « bon », comme des phrases indépendantes. Elles sont quelquefois même accentuées en « *cut* encore » ou « *cut* bis », par exemple : « Oui : je veux parler, embrasser, *familiariser* avant tout. *Cut*. Puis-je prendre *une petite douche* ? Sourire Rouge m'indique la salle de bains dans le couloir » (*JS*, 1606). Cette nouvelle forme de ponctuation par mots-phrases est employée dans les récits de rapports sexuels comme un outil supplémentaire pour illustrer le découpage de la perception en images : « Parler au présent. Dire ce qu'on voit. Dire ce qui est » (*JS*, 178). En effet, l'expérience vécue est continue mais sa sensation – ou son interprétation du

moins – est discontinue. On pourrait d'ailleurs mettre cette démarche en regard de celle décrite par Pasolini pour *l'Accattone* : « la multiplication de cadrages distincts les uns des autres signifie bien que j'ai vu la réalité, instant par instant, fragment par fragment, objet par objet, visage par visage »²⁵. On voit l'importance qu'occupe la vue chez l'auteur et plus spécifiquement dans son rapport à sa sexualité : « [Du point de vue scopique, la pénétration serait-elle une manière de *jouer avec l'absence*, à l'instar du *fort-da* freudien²⁶ ?] Cut encore » (*JS*, 1454-55).

Il décrivait déjà ce rapport à la vue et son lien avec la sexualité dans *Correspondance indiscrete* : « Oui, le plus angoissant, pour un fou d'images, reste le trou, cette fosse du regard où soudain l'on ne voit plus. Le fétichisme scopique se heurte à la nuit ; et si j'étais forcé de choisir entre l'ouïe et l'audition, je choisirais la vue » (*CI*, 101). Mais l'écrivain aborde aussi plus loin l'effet de l'« image écrite » sur le lecteur : « [elle] se déploie d'abord mentalement : pour voir le jour, elle réclame notre complicité » (*CI*, 102). Cette remarque s'applique au grotesque du « porno-surréalisme » de G. Bataille, mais elle est transposable au « porno-naturalisme » du *Journal*. Dans cette œuvre, l'auteur cherche à nous *faire voir*, c'est-à-dire faire ressentir l'étendue de son errance subjective. Par la mise en série d'images écrites, l'œil du lecteur partage un peu ce qu'a vu A. Dreyfus, c'est-à-dire sa souffrance. D'ailleurs, n'utilise-t-on pas dans le langage courant l'expression « Il en a vu ! » comme synonyme de « Il a souffert » ?

25 Voir P. P. Pasolini, *L'inédit de New York – entretien avec Giuseppe Cardillo*, A. Bourguignon (trad.), Paris, Arléa, 2015, p. 72.

26 A. Konichekís, « I. Le jeu du « fort-da », paradigme de transmission et filiations psychanalytiques », [dans :] *Idem, De génération en génération : la subjectivation et les liens précoces*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008, p. 87-100.

La dimension visuelle de l'ouvrage est aussi renforcée, nous semble-t-il, par le choix de l'auteur de recourir à des pseudonymes pour désigner une partie de son entourage²⁷. Cet usage, entre dénomination et désignation²⁸, apparaît déjà dans *Histoire de ma sexualité* mais est repris et enrichi par le nombre de rencontres dans le *Journal*. Il est évident que ce procédé permet de garantir une forme d'anonymat pour le grand public, autorisant l'auteur à une plus grande liberté d'écriture. Seul le cercle des proches d'A. Dreyfus doit comprendre qui se cache derrière ces noms codés, et encore en partie seulement. Mais en plus de ce souci de protection, l'utilisation de pseudonymes a un impact sur le texte : il est difficile de déterminer les critères d'attribution de chaque nom de code²⁹ : reflète-t-il les caractéristiques effectives du personnage ? Est-ce plutôt la perception de l'auteur qui est privilégiée ? Ou bien A. Dreyfus cherche-t-il à projeter une image précise chez le lecteur ? Comme il n'est pas possible de répondre systématiquement à ces questions, les individus ainsi nommés restent attachés à l'auteur sans prendre leur autonomie complète pour le lecteur.

De même, les pseudonymes peuvent se rapporter à des caractéristiques *a priori* physiques, comme « Antoine Cheveux-Courts » ou bien « Nez-Rouge ». Ils peuvent aussi faire référence à des éléments psychologiques ou culturels, comme « Salopard », « British », « Ramesh » ou « Suzerain ». Mais il est aussi parfois difficile de comprendre l'origine de l'étiquette, comme « Bazar », « Zeno Tricolore » ou « Trampo ». L'auteur ne

27 Une partie des hommes rencontrés sont désignés seulement par un prénom. Il est difficile de savoir s'il s'agit de leurs vrais prénoms.

28 C. Masseron, C. Schnedecker, « Le mode de désignation des personnages », [dans :] *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, 1988, n° 60, p. 98-123.

29 Une étude systématique devrait être menée sur l'utilisation des pseudonymes dans le *Journal* mais nous n'en avons pas ici l'occasion.

nous donne pas souvent la clef pour décoder les identités. Néanmoins le pouvoir d'évocation de chacun des pseudonymes est opérant puisqu'il est interprété automatiquement par le lecteur. Le pseudonyme contribue à faire passer la personne humaine, effectivement rencontrée par A. Dreyfus, vers le personnage littéraire en l'intégrant à un dispositif iconique chargé de sens pour l'auteur mais réinterprété par le lecteur³⁰. L'usage de pseudonymes fait ainsi entrer le lecteur dans un nouveau système de référencement entre celui de l'auteur et le sien propre. De cette manière, utiliser des pseudonymes donne une image aux personnes que croise l'auteur – beaucoup de rencontres démarrent d'ailleurs à partir de photos de profil Grindr –, mais en les détachant un peu de leur essence humaine. Ils deviennent des images reconstituées qui sont, par définition, parcellaires. Ce processus renforce la dimension labyrinthique du texte puisqu'il crée un décalage entre la personne effectivement rencontrée par A. Dreyfus et celle décrite dans le *Journal*. Cette distance, par la répétition des épisodes, donne au narrateur l'impression d'errer d'image (personnage) en image (personnage) sans jamais vraiment rencontrer son but.

En effet, il n'y a rien à trouver à l'intérieur de ce labyrinthe de formes et d'images. Il s'agit seulement d'un moyen transitoire de survivre. Car, comme on l'a vu, lorsque la structure labyrinthique s'effondre, c'est la vie qui est en danger. Même si, par cette œuvre, A. Dreyfus tente de nouvelles formes de subjectivités à la fois sexuelles, textuelles et formelles, il se heurte à son propre labyrinthe de signification, processus qu'il analyse ici :

30 L. Helms, « Chapitre 3. Au centre des regards : scène et personnage de roman », [dans :] *Idem, Le personnage de roman*, Paris, Armand Colin, 2018, p. 77-98.

Même lorsqu'on s'aime, même lorsqu'on est heureux de faire ce qu'on fait, un masque d'effroi accompagne et désigne la jouissance. *Cut*. Qu'est-ce qui a changé, entre le bébé que nous fûmes et l'être social que nous sommes ? Réponse flagrante : le langage. À tel point que l'effroi, que la honte lui sont peut-être consubstantiels. [À tel point que l'*effroi*, que la *honte*, sont peut-être les autres noms – les vrais noms du langage.] (*JS*, 2291)

Conclusion

Avec le *Journal*, A. Dreyfus propose une nouvelle forme de textualité sur un sujet qui peut sembler difficile d'accès³¹, à savoir une sexualité hors cadre racontée de manière naturaliste sur plusieurs années. L'ouvrage réunit des centaines d'épisodes en un volume de plus de deux mille pages. L'auteur a pris le parti d'y raconter ses expériences de manière explicite et détaillée. Ainsi, si une dimension pornographique peut émerger de certains des billets, une analyse plus détaillée fait apparaître plusieurs niveaux de sens inextricablement liés. Devant la monumentalité de l'œuvre, nous nous sommes concentrés ici sur une de ses caractéristiques, à savoir l'essence labyrinthique du récit. En effet, la mise en série des notes fait apparaître une construction narrative à l'image d'un labyrinthe. Trois aspects participent à la création de cette impression chez le lecteur.

D'abord, on chemine avec A. Dreyfus à l'intérieur de son labyrinthe identitaire. En parallèle avec la relation de couple avec Bord Cadre qui constitue l'un des fils rouges du *Journal*, on découvre les expériences sexuelles éphémères, répétées et polymorphes du narrateur. Apparaissent de cette manière les tentatives de subjectivités pour vivre en tant qu'homosexuel dans la société d'aujourd'hui. Mais ces essais sont contaminés par la honte d'être gay intégrée dès l'enfance.

31 Plusieurs personnes de l'entourage de l'auteur lui conseillent d'ailleurs de proposer une œuvre « plus générale », « moins sexuelle » (*JS*, 2258).

L'auteur est partagé entre l'envie de faire famille avec Bord Cadre et le désir impérieux d'expérimenter une sexualité totale. Néanmoins, au fur et à mesure des notes, il devient clair que l'une et toutes les autres voies sont des impasses qui mènent progressivement à l'autodestruction. Le *Journal* est ainsi construit pour faire ressentir au lecteur le sentiment de perte de l'auteur qui ne parvient pas à exister à l'intérieur de ce système. Celui-ci est fragmenté entre l'envie instinctuel d'être amant (ou l'objet de son désir) et le besoin d'être aimé (ou le sujet de son désir). La rigueur de tenir le *Journal* maintient (ou enferme ?) A. Dreyfus dans un équilibre précaire qui s'effondre au moment de mettre fin au livre. Il lui sera nécessaire d'approcher la mort/terminer le *Journal* et de rencontrer Rajou Carré pour sortir progressivement de ce labyrinthe identitaire.

Ensuite, l'effet labyrinthe est confirmé par la dimension sexotextuelle du *Journal*. Nous avons montré comment A. Dreyfus se sert des matières sexuelles et littéraires pour créer un nouveau discours, qui lui est propre. En entrelaçant un grand nombre de récits sexuels avec des références littéraires – mais aussi plus largement artistiques (cinéma, peinture, chanson...) –, il crée un réseau complexe de sens réactualisé de ce que veut dire être un écrivain gay aujourd'hui. En intégrant ses expériences sexuelles dans une tradition artistique, il propose au lecteur une infinité de chemins déjà empruntés par ses prédécesseurs et qui se révèlent souvent être des impasses dans une recherche de sens. Ainsi, à la citation de Gide de la dixième page (voir ci-dessus) répond un autre passage du même auteur, à la dernière page :

[Gide : *La volupté, si parfois j'avais pu la cueillir en passant, c'était comme furtivement. [...] Puis rien ; rien qu'un désert affreux plein d'appels sans réponses, d'élans sans but, d'inquiétudes, de luttes, d'épuisants rêves, d'exaltations imaginaires, d'abominables retombements.*] (JS, 2298)

Enfin, le lecteur est confronté à la forme du *Journal*. A. Dreyfus a utilisé plusieurs niveaux de forme pour faire voir au lecteur l'étendue du labyrinthe dans lequel il est perdu. En effet, le *Journal* est décomposé en unités toujours plus petites : un volume immense découpé en huit livres séparés chacun par un interlude. Ces livres sont constitués de récits généralement brefs et présentés indépendamment l'un de l'autre. L'auteur y explore de nombreuses formes littéraires (prose vs poésie, récit vs lettre, chanson vs annonces Grindr...), donnant l'impression d'une accumulation d'objets de différentes natures. Cette impression est renforcée par l'utilisation systématique et originale de sigles typographiques, de toutes formes possibles à nouveau. Le contenu des récits est lui-même ponctué de mots-phrases, du type « *Cut.* ». On passe ainsi progressivement de l'objet-papier à des « images écrites » dont on arrive à percevoir les innombrables pixels. Dans ce procédé, l'utilisation de pseudonymes permet de donner une matière visuelle aux partenaires d'A. Dreyfus.

Le lecteur peut facilement se sentir perdu devant autant de stimuli visuels de la même manière que l'œil a besoin d'un peu de temps pour comprendre ce qui se dessine au fond d'un kaléidoscope. Mais lorsqu'il prend le temps nécessaire à la compréhension des motifs répétés et agencés ensemble par l'objet, l'esprit est capable non seulement d'en interpréter le sens mais aussi d'en faire lui-même l'expérience : le *Journal* est l'expression d'une souffrance inscrite dans les endroits les plus profonds et les plus cachés de l'auteur. L'écriture labyrinthique, que nous avons décrite, devient ainsi le moyen de faire apparaître en creux ces espaces enfuis pour l'auteur, mais aussi de les partager intimement avec le lecteur. En cela, le *Journal* est le résultat de la transformation de cette souffrance en œuvre d'art. La dernière page se termine elle-même ainsi : « Il faut en finir avec le malheur d'être gay » (*JS*, 2298).

bibliographie

- Butler J., *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, C. Krus (trad.), Paris, La Découverte, 2006.
- Dreyfus A., Ségur P., Ngimbis F., *Il déserte : et autres nouvelles*, Paris, Buchet/Chastel, 2009.
- Dreyfus A., *La Synthèse du Camphre*, Paris, Gallimard, 2010.
- Dreyfus A., *Belle Famille*, Paris, Gallimard, 2012.
- Dreyfus A., *Histoire de ma sexualité*, Paris, Gallimard, 2014.
- Dreyfus A. et al., *Enfances, adolescences : 5 nouvelles inédites*, Paris, Libro littérature, 2015.
- Dreyfus A., *Correspondance indiscreète*, Paris, Grasset, 2016.
- Dreyfus A., *Sans Véronique*, Paris, Gallimard, 2017.
- Dreyfus A., *Journal sexuel d'un garçon d'aujourd'hui*, Paris, P.O.L., 2021.
- Eigeldinger M., *Mythologie et intertextualité*, Genève, Slatkine, 1987.
- Eribon D., *La société comme verdict. Classes, identités, trajectoires*, Paris, Fayard, 2013.
- Eribon D., *Théories de la littérature : système de genre et verdicts sexuels*, Paris, PUF, 2015.
- Eribon D., *Une morale du minoritaire : Variations sur un thème de Jean Genet*, Paris, Champs essais, 2015.
- Foucault M., « Le gai savoir », entretien avec Jean Le Bitoux, [dans :] *La revue h*, n° 2.
- Genova P. A., *André Gide dans le labyrinthe de la mythotextualité*, Indiana, Purdue University Press, 1995.
- Halperin D. M., « Michel Foucault, Jean Le Bitoux, and the Gay Science Lost and Found: An Introduction », [dans :] *Critical Inquiry*, 2011, 37, n° 3.
- Helms L., « Chapitre 3. Au centre des regards : scène et personnage de roman », [dans :] *Idem, Le personnage de roman*, Paris, Armand Colin, 2018.
- Konicheckis A., « I. Le jeu du « fort-da », paradigme de transmission et filiations psychanalytiques », [dans :] *Idem, De génération en génération : la subjectivation et les liens précoces*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008.
- Masseron C., Schnedecker C., « Le mode de désignation des personnages », [dans :] *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, 1988, n° 60.
- Pasolini P. P., *L'inédit de New York – entretien avec Giuseppe Cardillo*, A. Bourguignon (trad.), Paris, Arléa, 2015.
- Serra Y., « Une Saison en enfer plutôt qu'en paradis : Arthur Dreyfus (Journal sexuel d'un garçon d'aujourd'hui) », <https://diacritik.com/2021/12/17/une-saison-en-enfer-plutot-quen-paradis-arthur-dreyfus-journal-sexuel-dun-garcon-daujourd'hui/>.
- Wittig M., *La pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2018.

abstract

Labyrinthine Literature between Text and Sex in *Journal sexuel d'un garçon d'aujourd'hui* by Arthur Dreyfus

In *Journal sexuel d'un garçon d'aujourd'hui*, Arthur Dreyfus records his sexual experiences over several years. But he doesn't limit himself to recounting his sexual intimacy; he also writes down some of his thoughts on other areas, such as relationships, writing and psychoanalysis. He generally proceeds in short narratives that can take different forms (anecdotes, poems, letters...) and are brought together to form a work of over 2000 pages. The reader is thus led into the author's systems of thought. The aim of this article is to highlight the labyrinthine construction of this work: first, we'll see how the *Journal* is the result of a search for identity. Next, we'll look at how this work proposes a new form of intertextuality. Finally, we look at the form of the *Journal* and its impact on the reader. In this way, we offer the first keys to reading a complex but powerful work.

keywords



Arthur Dreyfus, French Contemporary Literature, Literary Theories, Labyrinthine Writing, Subjectivities.

mots-clés

Arthur Dreyfus, littérature française contemporaine, théories littéraires, écriture labyrinthique, subjectivités.

marc vandermisssen

Marc Vandermisssen est Docteur en langues et lettres (ULiège, 2015), spécialiste des théâtres grecs et latins. Il est aujourd'hui Professeur de pédagogie au Conservatoire royal de Bruxelles mais poursuit des recherches, entre autres, en littérature contemporaine. Il s'intéresse plus spécifiquement à la méta-littérature.

PUBLICATION INFO		
Cahiers ERTA	e-ISSN 2353-8953 ISSN 2300-4681	
Received : 23.09.2023 Accepted : 08.11.2023 Published : 22.03.2024	ÉTUDES	ASJC 1208
		
ORCID : 0000-0001-9400-179X		
M. Vandermisssen, « Littérature labyrinthique entre texte et sexe dans <i>Journal sexuel d'un garçon d'aujourd'hui</i> d'Arthur Dreyfus », [dans :] <i>Cahiers ERTA</i> , 2024, nr 37, pp. 47-72. DOI : 10.4467/23538953CE.24.003.19417		
www.ejournals.eu/CahiersERTA/		
Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).		

MAŁGORZATA SOKOŁOWICZ

Université de Varsovie

« Errance est mon héritage ». Le labyrinthe en tant qu'une figure de l'expérience postcoloniale d'après les *Enfants du lichen* de Maya Cousineau Mollen

Très riche, la symbolique du labyrinthe comprend les rites de passage, la mort et la résurrection spirituelle. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant écrivent : « La transformation du moi qui s'opère au centre du labyrinthe et qui s'affirmera au grand jour à la fin du voyage de retour, au terme de ce passage des ténèbres à la lumière, marquera la victoire [...] »¹. Cette description fait penser à la situation postcoloniale où l'ancien colonisé doit faire face au passé de son peuple, essaie de se réconcilier avec l'Histoire et de retrouver la dignité perdue : il passe de la mort symbolique à la résurrection.

Dans son *Portrait du colonisé*, Albert Memmi constate que « tous les Colonisés se ressemblaient [...] que tous les Opprimés se ressemblaient en quelques mesure »² : ils « se refus[aient] cruellement et se revendiqu[aient] d'une manière [...] excessive »³. Ce paradoxe résulte de la vision binaire du monde colonial fondée sur « la notion d'opposition (colonisateur/colonisé-e, Occident/Orient, homme/femme [...], etc.) » et impliquant « la supériorité du premier sur le second »⁴. La lit-

1 J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont, 2012, p. 643.

2 A. Memmi, *Portrait du colonisé*, Paris, Payot, 1973, p. 11.

3 *Ibid.*, p. 12.

4 A. Kian, « Féminisme postcolonial : contributions théoriques et po-

térature postcoloniale lutte contre cette vision binaire et contre ses conséquences : les sentiments d'infériorité et d'exclusion.

Cela est très visible dans l'écriture autochtone qui émerge au Canada dans les années 1970 et qui résulte de la situation particulière des Premières Nations dans ce pays. En 1969 paraît le Livre blanc, projet d'assimilation des Amérindiens visant à les faire devenir citoyens canadiens. Il secoue le pays et éveille un esprit de révolte chez les Autochtones : « Alors que le gouvernement canadien souhaite neutraliser définitivement le peuple amérindien, des auteurs autochtones démontrent la bêtise du projet »⁵. En même temps, ils œuvrent pour changer la perception de leurs nations, luttent contre les clichés et la déconsidération : ils cherchent à se réapproprier leur culture⁶.

Le premier travail analysant l'écriture autochtone au Québec date de 1993. Son auteure, Diane Boudreau, définit cette littérature justement par le prisme postcolonial : c'est « une littérature de survie (pour les nations) et de "résistance" (aux Blancs) »⁷. Dans *Atlas littéraire du Québec* publié en 2020, l'écriture autochtone continue à être présentée comme un « outil de guérison »⁸. Maurizio Gatti dresse même des parallèles

litiques », [dans :] *Cités*, 2017, n° 72, p. 69.

5 D. Boudreau, *Histoire de la littérature amérindienne au Québec*, Montréal, L'Hexagone, 1993, p. 13. Dans son *Histoire de la littérature innue*, Myriam St-Gelais rattache l'émergence de la littérature autochtone aussi aux mouvements de résistance aux États-Unis : M. St-Gelais, *Une histoire de la littérature innue*, Québec, Imaginaire / Nord, 2022, p. 29-31.

6 M. Gatti, *Être écrivain amérindien au Québec. Indianité et création littéraire*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, 2006, p. 79.

7 D. Boudreau, *Histoire de la littérature amérindienne au Québec*, *op. cit.*, p. 15.

8 M.-H. Jeannotte, « La littérature autochtone : le papier et la voix », [dans :] P. Hébert, B. Andrès, A. Gagnon (dir.), *Atlas littéraire du Québec*, Montréal, Fides, 2020, p. 312.

entre les écrits autochtones et l'écriture postcoloniale maghrébine⁹. Il existe, pourtant, une différence majeure entre ces deux expériences et littératures. Le Maghreb, comme la plupart des pays colonisés au XIX^e-début du XX^e siècle, s'est débarrassé de la présence de l'ancien colonisateur alors que les Autochtones canadiens n'ont jamais repris leur territoire, ils doivent juste apprendre à coexister avec les descendants de ceux qui ont décimé leurs ancêtres.

Cela influence leur production et spécialement celle de Maya Cousineau Mollen. Née en 1975, Innu, elle publie son premier recueil de poèmes, *Bréviaire du matricule 082*, en 2019 et devient immédiatement lauréate du prix *Voix Autochtones*. Son deuxième recueil, *Enfants du lichen*¹⁰, est préfacé par Hélène Cixous qui appelle la poétesse « prophète, anticoloniale pour les colonisés, femme libre pour les femmes, combattante pour les Premières Nations, barde pour les bâillonnés »¹¹ et définit ainsi parfaitement la thématique de son œuvre.

Le but de notre contribution est d'analyser le recueil *Enfants du lichen* afin de voir si le labyrinthe peut être considéré comme une certaine figure de l'expérience postcoloniale autochtone. Bien que le mot « labyrinthe » ne fasse pas une émergence explicite dans les poèmes, le champ lexical de ces derniers évoque tout un imaginaire qui le fait sortir en filigrane et permet de croire que la figure du labyrinthe correspond à la situation dans laquelle se retrouvent les anciens colonisés. Puisque la réécriture, comme le rappelle Lise Gauvin, « reprend la trace, l'écho, l'empreinte [...] pour le[s]

9 M. Gatti, *Être écrivain...*, *op. cit.*, p. 22 et 88.

10 M. Cousineau Mollen, *Enfants du lichen*, préface d'H. Cixous, Wendake, Éditions Hannenørak, 2022. Toutes les citations viennent de cette édition. Dorénavant, nous ne marquerons que le titre du poème et la page sur laquelle il se trouve dans le corps du texte.

11 H. Cixous, « Préface », [dans :] M. Cousineau Mollen, *Enfants du lichen*, *op. cit.*, p. 8.

déconstruire [ou] reconstruire [...] »¹² et qu'elle est aussi « un *effet de lecture* »¹³, cette démarche nous semble fondée. Il ne s'agit aucunement d'imposer une figure « occidentale » à la relecture de l'œuvre autochtone. Tout au contraire, le labyrinthe défini en tant qu'espace fermé à l'intérieur duquel on erre en cherchant la sortie est une figure universelle¹⁴. À notre avis, il peut devenir une métaphore fructueuse pour raconter la venue à l'agentivité du sujet postcolonial et pour définir les mouvements d'une voix poétique autochtone en train de se chercher.

Notre contribution est divisée en trois parties. La première caractérise l'expérience postcoloniale autochtone, telle que décrite par Maya Cousineau Mollen dans *Enfants du lichen*, et explique pourquoi elle fait penser à un labyrinthe. La deuxième montre l'exploration des chemins de l'évasion possible et la dernière se concentre sur la sortie, le « passage des ténèbres à la lumière », qui peut être lue comme une nouvelle époque dans la vie des Autochtones canadiens.

L'expérience postcoloniale en tant que labyrinthe

Il est indéniable que la littérature autochtone reste influencée par la tradition européenne¹⁵. Dans le cas de la nation Innu dont Maya Cousineau Mollen fait

12 L. Gauvin, « Introduction. Le palimpseste francophone et la question des modèles », [dans :] L. Gauvin, C. Van Den Avenne, V. Corinus, Ch. Selao (dir.), *Littératures francophones. Parodies, pastiches, réécritures*, Lyon, ENS Éditions, 2013, p. 7.

13 *Ibid.*, p. 13.

14 Cf. J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 640 ; M. Cazenave, *Encyclopédie des symboles*, Paris, LGF, 2007, p. 348 ; A. Ronnberg, *The Book of Symbols*, Köln, Taschen, 2010, p. 714.

15 M. Gatti, *Être écrivain...*, op. cit., p. 18.

partie, cette influence est due à l'éducation euro-américaine¹⁶, mais aussi à l'héritage des contacts avec les jésuites, très intensifs surtout au cours du XVIII^e siècle¹⁷. Alors que le labyrinthe évoque immédiatement la mythologie grecque – le palais crétois où était enfermé le Minotaure et d'où Thésée ne sortit qu'à l'aide du fil d'Ariane –, il fonctionne aussi comme une figure chrétienne puissante. À l'époque médiévale, des labyrinthes étaient gravés sur le sol des cathédrales. « Le croyant qui ne pouvait accomplir le pèlerinage réel parcourait en imagination le labyrinthe jusqu'à ce qu'il arrive au centre, aux lieux saints [...] »¹⁸. Parcourir le labyrinthe voulait dire aussi comprendre les intentions divines, arriver au centre de la foi et, en même temps, apprendre la patience et l'endurance¹⁹. Dans l'œuvre poétique de Maya Cousineau Mollen, on retrouve l'image récurrente de l'espace oppressif dont celui ou celle qui marche essaie de sortir. C'est pourquoi la figure du labyrinthe, et surtout ses trois composantes : l'errance, la recherche de la sortie et la sortie elle-même, prouvant que l'épreuve a été traversée avec succès, nous a paru fructueuse pour mieux saisir l'expérience postcoloniale autochtone telle que décrite par la poétesse.

C'est surtout le motif de l'errance, une des figures-clés du recueil, qui nous a inspiré cette relecture « labyrintique » d'*Enfants du lichen*. Dans l'un des poèmes, on lit : « Ton esprit erre dans les reliques / Du passé colonial » (*inc.* Te connaître sans pensionnat..., 22). Le labyrinthe représente « le voyage psychique et spirituel

16 Il s'agit de la scolarisation obligatoire, surtout dans les pensionnats tenus par les religieux. Cf. M. St-Gelais, *Une histoire de la littérature innue*, op. cit., p. 13-15.

17 Cf. *Ibid.*, p. 9-11. La chercheuse parle aussi de la longue tradition épistolaire de la nation, entamée justement grâce aux jésuites. *Ibid.*, p. 10.

18 J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 640.

19 P. R. Doop, *The Idea of the Labyrinth from Classical Antiquity through the Middle Ages*, New York, Cornell University Press, 1990, p. 47-50.

que l'homme doit accomplir à l'intérieur de lui-même, à travers les épreuves et tous les motifs d'égarement, afin de trouver son propre centre, ou en d'autres termes l'image de son Soi »²⁰. Il semble que les êtres décrits dans les poèmes de Maya Cousineau Mollen fassent un tel voyage. Les « reliques du passé colonial » veulent dire des sentiments d'infériorité et de déconsidération, des souffrances et des humiliations. L'Autochtone tel que perçu par la poétesse doit trouver son propre centre, « son soi », sa propre image, libre du passé douloureux et des clichés coloniaux.

Ce voyage est difficile. Les « reliques du passé colonial » ne se laissent pas oublier. Cousineau Mollen en parle dans un autre poème :

Paralysée par le joug colonial
Sur la civière des oublis
Au cœur d'un hôpital obscur

Héritière des fantômes tristes
De ces pensionnats lugubres [...]

Je suis l'Indienne
Souvenir vibrant
D'une colonisation blessante (« *C'est une Indienne, c'est pas grave* », 47)

Dans le poème, fondé surtout sur les appositions et témoignant ainsi de la volonté exprimée par la voix poétique de se (re)définir, le passé et le présent se juxtaposent. Celle qui parle souffre car elle est marquée par les maux infligés à ses ancêtres. Cousineau Mollen se réfère aux hôpitaux et aux pensionnats où l'on mettait les Autochtones, en les isolant des leurs et en essayant de les assimiler quitte à les voir perdre leurs repères²¹. Du coup, « être Indienne » veut dire rester

20 M. Cazenave, *Encyclopédie des symboles*, op. cit., p. 339.

21 Cf. G. Ottawa, *Les Pensionnats indiens au Québec. Un double regard*, Québec, Éditions Cornac, 2010.

« paralysée par le joug colonial »²². Gatti commente : « Les Amérindiens ont fini par être conditionnés par [l]es images qui faisaient d'eux des exclus, des êtres différents, des séparés »²³. Ils ont été enfermés dans leur « indianité »²⁴. « Originellement à la fois une prison et une cachette, le labyrinthe est essentiellement une structure en profondeur »²⁵. L'espace créé par Cousineau Mollen dévoile l'intérieur profond de son peuple, les blessures toujours ouvertes, l'essence de « l'expérience individuelle et collective d[u] quotidien postapocalyptique », comme Louis-Karl Picard-Sioui nomme l'expérience postcoloniale²⁶.

C'est pourquoi celle qui parle dans les poèmes erre, incapable de retrouver son centre ou la sortie de la prison construite de clichés imposés par l'autre. L'espace labyrinthe, « lieu profond au fond duquel on *descend* [...], renferme [aussi] le danger extrême »²⁷ qui se laisse lire dans un autre poème :

Noyée dans la foule
Seule en mon cœur

22 Gerald Vizenor écrit : « L'Indien est une invention de l'Occident devenue une simulation lucrative ; le mot lui-même n'a aucun référent dans les langues et les cultures autochtones ». C'est « un nom irréel ». G. Vizenor, « Manières manifestes », [dans :] M.-H. Jeannotte, J. Lamy, I. St-Amand (dir.), *Nous sommes des histoires. Réflexions sur la littérature autochtone*, J.-P. Pelletier (trad.), Montréal, Mémoire d'encrier, 2018, p. 45 et 48.

23 M. Gatti, *Être écrivain...*, *op. cit.*, p. 44.

24 Cf. *ibid.*, p. 21. À propos du mot « Indienne », force est de constater qu'il a aussi des connotations sexuelles, les « Indiennes » étant assimilées par les colonisateurs à des prostituées. Cf. G. Havard, « Virilité et "ensauvagement". Le corps du coureur de bois (XVII^e et XVIII^e s.) », [dans :] *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 2008, n° 27, p. 60.

25 A. Kremer-Marietti, « L'Homme labyrinthe et la vérité », [dans :] *Les Études philosophiques*, 1970, n° 1, p. 47.

26 L.-K. Picard-Sioui, « Préface », [dans :] M.-H. Jeannotte, J. Lamy, I. St-Amand (dir.), *op. cit.*, p. 7.

27 A. Kremer-Marietti, « L'Homme labyrinthe et la vérité », *op. cit.*, p. 48.

Errance est mon héritage [...]
 Mes démons sont terrifiants

Insatiables, ils veillent malsains
 Sur une parcelle fragile de lumière [...]

Je porte en moi une malédiction (*Solitude*, 52)

Celle qui parle n'est pas seule dans son errance. Elle est accompagnée de démons du passé incarnant sans doute l'ancien colonisateur et cette image imposée de soi dont il n'est pas possible de se débarrasser. Selon Louis-Karl Picard-Siouï, la littérature autochtone « fait violence à l'hégémonie coloniale, [...] en pointant le monstre du doigt »²⁸. Chez Cousineau Mollen le monstre se matérialise et bloque l'accès à la « parcelle fragile de lumière », symbolisant la sortie victorieuse de l'espace opprimant. Le passé colonial est une malédiction. Gatti parle du « syndrome du colonisé »²⁹ qui trouve sa meilleure expression dans le *Portrait du colonisé*³⁰. Pour sortir victorieux de cette épreuve, qui fait penser justement à une épreuve labyrinthique, il faut traverser cette expérience, faire face aux monstres et renaître, quitte à devoir préalablement mourir.

Celle qui parle dans le poème *Solitude* se sent « noyée dans la foule ». Même si le « labyrinthe postcolonial » semble se trouver surtout à l'intérieur de l'ancien colonisé, parfois, il se matérialise dans un espace concret. C'est ainsi que Maya Cousineau Mollen s'adresse à Hochelaga, bourgade autochtone située à l'époque précoloniale sur le territoire de l'actuel Montréal : « Hochelaga exhale son passé / Nos fantômes d'errance / Ondulant, gracieux et indifférents / Aux brouilles identitaires » (*inc. Hochelaga exhale son passé...*, 93). L'acte de l'exsudation fait penser à une

28 L.-K. Picard-Siouï, « Préface », *op. cit.*, p. 6.

29 M. Gatti, *Être écrivain...*, *op. cit.*, p. 55.

30 Cf. A. Memmi, *Portrait du colonisé*, *op. cit.*

purification difficile. Le passé sort à la surface, mais cela ne met pas fin à l'errance. Cette fois-ci, les compagnons d'errance ne sont pas des monstres, mais les aïeux qui ne connurent pas l'expérience coloniale. Du coup, leur identité n'est pas brouillée et ils deviennent la figure de la liberté désirée. Yves Clavaron écrit que l'espace colonisé change : la terre devient « appropriée, utilisée, délimitée »³¹ et, de ce fait, elle se transforme pour les colonisés en espace tout à fait labyrinthe.

L'image des fantômes errants revient dans un autre poème. Leur identité change de nouveau : « Vois les fantômes errants / Ceux qui hantent mon regard / Il est difficile de guérir / Dans une société qui oublie » (*inc.* Vois les fantômes errants..., 95). Cette fois-ci, les fantômes font penser aux victimes de l'ère coloniale. Cousineau Mollen montre que le travail de mémoire n'a pas été fait. L'espace qui emprisonne celle qui parle dans les poèmes se construit aussi de l'insouciance et de l'oubli des anciens colonisateurs. La colonisation persiste car les coupables, ou leurs descendants, n'ont pas reconnu leurs fautes.

Cela se manifeste dans un autre poème où c'est Montréal qui devient une figure labyrinthe. Celle qui parle avoue :

Étourdie dans cette cité-barricade
Aux ruelles de sans-abris
Aux chemins de mille morts

Je me croyais en paix
Mon corps n'y croyait plus (*inc.* Territoire caché et bienveillant..., 15)

La « cité-barricade » se compose de deux couches : celle du passé, les « chemins de mille morts », et celle du présent, les « ruelles de sans-abris ». Cousineau Mollen évoque ainsi d'une part le génocide colonial et, de l'autre, la conséquence directe de la colonisation,

31 Y. Clavaron, *La Carte et le territoire colonial*, Paris, Éditions Kimé, 2021, p. 7.

à savoir « des problèmes endémiques d'alcoolisme, de toxicodépendance et de chômage »³² auxquels continuent à faire face les Autochtones canadiens. Fondé sur les analogies grammaticales et sémantiques, le poème souligne aussi une opposition entre celle qui parle et son corps. C'est son corps qui ressent un malaise. Elle « se croyai[t] en paix » mais ce n'était qu'une apparence. L'espace dans lequel elle se trouve est oppressif, même si elle ne s'en rend pas toujours entièrement compte. Pour que le labyrinthe perde son caractère opprimant, il faut le traverser, trouver son centre et sa sortie : il faut l'appivoiser ainsi.

Ce n'est pas seulement la ville qui, dans les poèmes de Maya Cousineau Mollen, emprunte son imaginaire au labyrinthe. Inspirée sans doute par la végétation canadienne et l'importance de la nature dans sa culture d'origine³³, la poétesse évoque aussi la forêt : « je n'ai pas osé marcher dans cette forêt / Où les victimes dorment, loin de nous » (*Un chapelet long comme la nuit*, 64). Celle qui parle refuse d'entrer dans la forêt, d'affronter le passé. Ce refus, rattaché à cet espace précis, peut symboliser aussi le retour impossible à ses racines, la séparation irréparable de ses ancêtres et de sa culture.

Pourtant, dans un autre poème, celle qui parle décide de marcher « [d]ans des forêts aux portes closes » (*Draupadi et Tshakapesh*, 43). Les « portes closes » suggèrent le caractère oppressif de la forêt qui devient une prison. La poétesse se réfère-t-elle aux réserves où les Amérindiens ont été enfermés par les colonisateurs ? Est-ce une autre figure de l'errance labyrinthe où celle qui marche est emprisonnée dans le passé ?

32 V. Cappellari, « L'Immigrant et l'Amérindien, deux nouvelles voix sur la scène québécoise », [dans :] *Francofonie*, 2009, n° 57, p. 10.

33 Cf. D. Boudreau, *Histoire de la littérature amérindienne au Québec*, op. cit., p. 147 ssq.

Neal McLeod explique que « se sentir chez soi » « signifie habiter au sein du paysage du connu [...], constituer une nation, avoir accès à la terre [...] »³⁴. À cause de la colonisation, l'Autochtone n'a pas son « chez soi » : son espace à lui a changé de caractère, est devenu hostile.

Est-ce la raison pour laquelle, dans un autre poème, la toundra fait déjà penser à une épreuve qu'il faut traverser : « Que cherches-tu dans cette poussière reliquaire / Dans la collection des cultures // Une quête de soi au cœur des autres [...] // Attends-moi de l'autre côté de ma toundra » (*inc.* Que cherches-tu dans cette poussière reliquaire..., 76) ? Ce qui se trouve « de l'autre côté de [l]a toundra » est la fin de l'expérience douloureuse. Mais il faut y arriver, il faut traverser cet espace qui fait penser à un labyrinthe, passer par la « poussière reliquaire », retrouver son centre et puis réussir à en sortir.

Il nous semble que celle qui parle le fait dans un autre poème. Non pas une errance, mais une marche à travers l'espace colonisé permet de croire que l'épreuve sera réussie :

J'observe attentivement ce lieu étouffé
Ce territoire bridé par l'autre

Je marche sur les ossuaires des ancêtres
Je tente d'écouter leurs enseignements

Toutes ces vies effacées
Tous ces mots perdus

Je cherche à dompter la colère
Rugissant en mon cœur

Entourée d'échafaudages sans âme
Je cherche le fil d'une poésie oubliée (*inc.* Vent douceur sur mon visage..., 44)

34 N. McLeod, « Retourner chez soi grâce aux histoires », [dans :] M.-H. Jeannotte, J. Lamy, I. St-Amand (dir.), *op. cit.*, p. 83.

Dominé par la première personne du singulier, fondé sur les verbes « j’observe », « je marche », « je tente », « je cherche », le poème semble se composer des conseils de survie que la voix poétique se donne à elle-même. Les échafaudages et les ossuaires évoquent le génocide colonial. Les adjectifs « étouffé » et « bridé » montrent que l’espace oppressif a été créé par l’autre, le colonisateur. Mais celle qui parle « cherche à dompter la colère » et ne se laisse plus paralyser par le passé. Elle est active et cherche le fil, faisant penser au fil d’Ariane, qui lui permettra de traverser l’épreuve : sortir victorieuse de « ce lieu étouffé » qui, de nouveau, fait penser à un labyrinthe.

Les chemins de l’évasion possible

Car chaque labyrinthe possède une sortie. L’enjeu principal consiste à la trouver, à ne pas rester à l’intérieur, mais à sortir en vainqueur glorieux, à renaître dans toute sa splendeur. « Je cherche le fil d’une poésie oubliée » (*inc.* *Vent douceur sur mon visage...*, 44), annonce celle qui parle dans le poème déjà cité. La « poésie oubliée » semble être la voix du passé, des traditions, des origines. Dans la perspective coloniale, « seule la civilisation des Blancs possédait un caractère historique et dynamique »³⁵, c’est pourquoi les écrivains autochtones ont « un désir de récupérer des origines perdues »³⁶.

Car les « origines perdues » récupérées permettent de sortir de l’expérience qui, selon nous, peut être appelée « labyrinthe postcolonial » :

35 M. Gatti, *Être écrivain...*, *op. cit.*, p. 68.

36 A. Kian, « Féminisme postcolonial : contributions théoriques et politiques », *op. cit.*, p. 78.

Mon cœur trouvait une voie

Dans le noir de l'ombre
Terrée parfois dans ma tristesse
Je m'accroche aux lueurs
Des volutes de sauge (*inc.* Plume du messager..., p. 30)

La lueur qui, dans un autre poème déjà, évoquait la sortie est ici créée par « des volutes de sauge » qui, à leur tour, se réfèrent aux traditions autochtones. En puisant dans son héritage culturel, on trouve la sortie du « noir de l'ombre » et de la tristesse paralysante, de cet espace opprimant et douloureux.

Dans un des poèmes *inc.* Il y a des jours où tu sens l'orage..., celle qui parle s'adresse à la personne emprisonnée dans ses propres pensées :

Il y a des jours où tu sens l'orage
Tes pensées, dangereuses
Risquées te vont mal

Tu ne crois plus en ton cœur
Tu ne crois plus en ta guérison

Soudain un chœur de voix
Du passé surgit
De la brumante mélancolie

Sens les ancêtres
Qui te murmurent
Le courage et le chemin (*inc.* Il y a des jours où tu sens l'orage..., 14)

La voix poétique de Maya Cousineau Mollen aime s'adresser à un « toi » non défini qui fait parfois penser au double de la poétesse. Les phrases sont courtes. Les répétitions « Tu ne crois plus » rythment le poème. L'impératif témoigne de la force de celle qui parle : ce sont les ancêtres qui aident l'être désespéré à sortir de l'état mental qui fait penser à un labyrinthe et dont la sortie égale à la guérison. En « murmur[a]nt le courage et le chemin », figure poétique frôlant le zeugme, les aïeux jouent un rôle important, équivalant au fil d'Ariane.

La figure des ancêtres qui guident « par la lumière des enseignements » (*inc.* Que l'épopée de mon histoire..., 82) revient régulièrement dans les poèmes. Celle qui parle avoue par exemple : « J'appelle à moi mes aïeux / Pour vous guider vers la lumière » (*Le chemin des larmes*, p. 61), la lumière symbolisant toujours la sortie et la vie nouvelle. Les ancêtres incarnent l'héritage pré-colonial dans lequel il faut puiser sa force. « Ils ont donc cherché en eux-mêmes, dans leur passé, dans leurs traditions, la force pour faire face aux Blancs »³⁷, écrit Gatti en définissant l'œuvre des écrivains autochtones.

Effectivement, Cousineau Mollen écrit :

Sur la route de poussière
Tu reviens vers les tiens

Toi-même poussière du Nutshimit
Retour aux premières sources (*inc.* Sur la route de poussière..., 23)

Les « siens » symbolisent les ancêtres déjà indiqués, mais aussi la communauté autochtone contemporaine. Nutshimit, mot innu, signifie l'espace naturel et culturel de la nation³⁸, espace qui s'oppose à l'espace post-colonial labyrinthique. Le poème indique donc encore un autre chemin d'évasion possible : la nature. Et c'est à la nature que s'adresse celle qui parle dans un autre poème :

Sur la mer déferlante
Tes constellations guident

Les naufragés du quotidien
Qui se contentent d'exister

Qui se ferment à la vie
Et cherchent la mort (*inc.* Les vents doux dansent, 40)

37 M. Gatti, *Être écrivain...*, *op. cit.*, p. 56.

38 Cf. R. Picard, *Nutshimit : Vers l'intérieur des terres et des esprits*, Québec, Atikupit, 2019.

« Les naufragés du quotidien », Autochtones, ressemblent aux marcheurs du labyrinthe, épuisés de leur errance. Les vers ne sont pas univoques : où les constellations guident-elles ceux « qui se ferment à la vie » ? Vers la sortie ou vers la mort ? Mais peut-être, comme il a déjà été dit, est-il nécessaire de mourir pour renaître à la sortie du labyrinthe ?

La sortie, une vie nouvelle ?

Il est difficile de dire que le recueil *Enfants de lichen* est univoquement optimiste. Il y existe, pourtant, des poèmes qui suggèrent que la sortie de l'espace que nous nommons labyrinthe a été trouvée, que l'expérience postcoloniale est traversée. D'ailleurs, c'est aussi le parallèle principal qui nous a permis de dresser l'analogie entre le labyrinthe et l'expérience postcoloniale : c'est une épreuve qu'il faut vivre pour se libérer du passé colonial, de l'image de soi imposée par le colonisateur, de la vision binaire du monde qui fait de l'Autochtone un citoyen de seconde classe.

La sortie du labyrinthe veut dire alors une vie nouvelle après la mort symbolique³⁹ : « De la noirceur invisible et gourmande / Nous étions ressuscitées » (*inc.* On nous croyait plus mortes que vives..., 21). Le noir étant un attribut habituel du labyrinthe⁴⁰, le fait d'être ressuscité signifie que l'expérience négative est traversée, qu'une nouvelle vie commence.

Dans cette nouvelle vie, on n'erre plus, mais on marche avec fierté. On se sent « chez soi », on sait qui l'on est. Dans un poème fondé sur une antithèse, celle qui parle s'adresse à un « tu » sous lequel on devine l'ancien colonisateur : « Tu as voulu faire de moi un fantôme / Sans histoire et sans beauté // Pourtant je reste

39 Cf. J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 641.

40 Cf. A. Ronnberg, *The Book of Symbols*, op. cit., p. 714.

/ Dans la magnificence (*Nipen Ishkueu*, 17). L'épreuve semble avoir été traversée : l'Autochtone n'a pas été détruit, il a réussi à sortir de l'espace opprimant plus fort et plus splendide qu'auparavant. Selon Gatti, « [e] ngagés dans une quête identitaire constante qui implique inévitablement la reconnaissance par autrui, les Amérindiens ont besoin de proclamer leurs valeurs et leur indianité face au monde entier »⁴¹. Voici une nouvelle autochtonicité, libre des sentiments d'infériorité et d'exclusion, qui vient de naître.

Dans un autre poème (*inc. Sentir le souffle des ancêtres...*), la nouvelle vie veut dire justement « se tenir debout », ne plus baisser la tête :

Quand je me regarde
 Dans ce miroir colonial
 À l'image de l'Indienne
 Se substitue celle de la femme

Qui écrit
 Se tient debout
 Et rêve en prose (*inc. Sentir le souffle des ancêtres...*, 33)

La catégorisation par race disparaît. L'« Indienne » se transforme en « femme qui écrit ». Désormais, ce n'est plus l'apparence qui compte, mais ce qu'on fait, ce qu'on représente réellement.

Il est généralement admis que l'écriture autochtone revendique les droits des Premières Nations⁴². Le traversement de l'expérience postcoloniale et la nouvelle vie exigent que le passé ne soit pas oublié. À la sortie de l'épreuve postcoloniale, les subalternes de jadis se mettent à parler⁴³ :

41 M. Gatti, « Introduction », [dans :] *Littérature amérindienne du Québec. Écrits de langue française*. Nouvelle édition revue et augmentée, éd. M. Gatti, Montréal, BQ, 2009, p. 32.

42 Cf. D. Boudreau, *Histoire de la littérature amérindienne au Québec*, *op. cit.*, p. 177 ssq.

43 Cf. G. Spivak, *Les Subalternes peuvent-elles parler ?*, J. Vidal (trad.),

Que l'Histoire ouvre l'œil
Notre dignité de peuple
Notre souffrance collective
Jamais ne seront oubliées (*Le chemin des larmes*, 62)

Cette fois-ci, la poétesse s'adresse à l'Histoire qu'elle personnifie. Elle se sert de la première personne du pluriel, du sujet « collectif », pour montrer que le temps est venu de la purification définitive. Gatti parle de plusieurs étapes traversées par un être postcolonial : après la phase du refus de soi et celle de l'imitation de l'autre vient la phase de la révolte où les Autochtones se présentent comme « des victimes de l'histoire »⁴⁴. Cette phase semble nécessaire pour que la vérité sur l'époque coloniale soit généralement admise, pour que les comptes soient définitivement réglés. La poétesse en parle dans le poème *N'oublie pas* :

Les ossuaires sacrés parleront
Ils ont leur douloureuse vérité
Qui sera entendue, enfin

Laisse-nous prendre soin des nôtres
Les envelopper de sauge purifiante
D'offrandes de tabac
De berceuses de chants de guérison

L'enfant pourra enfin s'endormir
Dans les bras de l'Histoire
Et rejoindre la lumière (*N'oublie pas*, 63)

Il semble que sous la seconde personne du singulier se cache de nouveau l'ancien colonisateur : le désir de prendre soin des victimes du génocide colonial suggère une sorte de réconciliation avec le passé. La lumière et la renaissance, symbolisant la sortie de l'épreuve qui nous fait penser à un labyrinthe, annoncent que les Autochtones ont réussi à réinterpréter le passé et à changer sa

Paris, Éditions Amsterdam, 2009.

44 Cf. M. Gatti, *Être écrivain...*, op. cit., p. 56.

perception par les anciens colonisateurs. Ce processus peut être comparé à une errance labyrinthique à l'issue de laquelle on renaît plus fort et plus sûr de soi.

Dans un autre poème, Maya Cousineau Mollen reprend les mêmes idées, mais dans une perspective plus personnelle :

Je donne liberté entière
Aux larmes, aux angoisses
Aux brûlures à libérer
Aux flammes qui tourmentent les cœurs

Je rêve d'un monde qui se repense (*inc.* Les papillons couleur joie..., 67)

L'énumération montre l'état difficile dans lequel se trouvait celle qui parle, mais cet état semble être traversé. Si cela permet de penser au labyrinthe, c'est parce que l'épreuve du labyrinthe libère et permet d'acquérir « un nouveau soi »⁴⁵. Il faut traverser une expérience douloureuse pour apprendre à vivre différemment. Le « monde qui se repense » est une réalité décolonisée où les anciens colonisés et les anciens colonisateurs coexistent paisiblement.

C'est ainsi que naissent de « nouveaux » Autochtones. « En prenant conscience des mécanismes coloniaux et en les observant de façon critique, ils dépassent le refus de soi, la révolte, l'imitation, la victimisation, pour se construire comme citoyens du monde »⁴⁶ :

L'Innu est un nomade
Après avoir guéri
Il sent le besoin de partir

Avant le départ pour le Nutshimit
Il prend le temps d'apprendre
De se réapproprier ses connaissances

De chercher sur le territoire
L'apaisement des vieux récits (*inc.* L'Innu est un nomade..., 66)

45 J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 642-643.

46 M. Gatti, *Être écrivain...*, *op. cit.*, p. 58.

À l'aide de quelques figures poétiques à peine, Cousineau Mollen crée une nouvelle image de l'Innu, redevenu nomade⁴⁷, qui réapprend à vivre dans le monde. À en croire Veronica Cappellari, les auteurs autochtones « revendiquent une identité propre, basée sur une histoire, des lois et des conceptions de la vie et de la nature qui les distinguent de la majorité avec laquelle ils partagent le territoire québécois »⁴⁸. Effectivement, Maya Cousineau Mollen montre ici que, différents d'autres habitants du Canada, les Autochtones ne doivent plus vivre cette différence de façon conflictuelle⁴⁹. Ayant symboliquement traversé le « labyrinthe postcolonial », ils se libèrent de l'image imposée, ils réapprennent à être fiers de leurs traditions et d'eux-mêmes. Ils vivent comme ils veulent vivre.

Conclusion

L'œuvre de Maya Cousineau Mollen se concentre sur l'histoire de son peuple. Dans ses poèmes, elle se réfère à l'époque précoloniale, mais surtout aux souffrances coloniales et postcoloniales. Selon la poétesse, aujourd'hui, l'Autochtone « erre » dans la réalité qui lui rappelle à chaque pas le passé humiliant et douloureux de sa nation. Il n'est pas capable de se libérer de l'état de subalterne qui lui a été imposé par le colonisateur. Cette errance, revenant régulièrement sur les feuilles du recueil, nous a permis de joindre l'imaginaire poétique de Maya Cousineau Mollen à celui du labyrinthe et de dresser un parallèle entre l'espace labyrinthe et l'expérience postcoloniale. « Le labyrinthe renferme

47 Les Innu ont été sédentarisés dans les années 1940 : M. St-Gelais, *Une histoire de la littérature innue*, *op. cit.*, p. 12.

48 V. Cappellari, « L'Immigrant et l'Amérindien, deux nouvelles voix sur la scène québécoise », *op. cit.*, p. 5.

49 Cf. M. Gatti, « Introduction », *op. cit.*, p. 33.

le chemin de l'origine et de la vérité originaire »⁵⁰. Arriver à son centre et pouvoir en sortir veut dire traverser une épreuve, s'affirmer et même renaître⁵¹.

Le « labyrinthe postcolonial » peut être intérieur et évoquer un voyage au fond de soi pour comprendre ses angoisses et les surpasser, mais peut aussi être extérieur : l'Autochtone des poèmes de Maya Cousineau Mollen erre dans l'espace qui appartenait jadis à ses ancêtres et n'est pas capable d'y retrouver son propre chemin. Dans ces errances, intérieures et extérieures, il est accompagné de fantômes qui représentent parfois les figures monstrueuses de l'ancien colonisateur et parfois celles, réconfortantes, des ancêtres. Car les voix, les enseignements et la culture des aïeux constituent un fil d'Ariane grâce auquel on peut retrouver « la lumière », donc la sortie de l'expérience postcoloniale labyrinthique. Pour se réconcilier avec le passé, l'Autochtone, tel que conçu par Maya Cousineau Mollen, puise dans sa tradition, dans sa culture et dans la nature qui s'y rattache. Cela lui permet de se reconstruire, de former sa propre image libérée des clichés coloniaux. Pourtant, pour que cette nouvelle image persiste, il est nécessaire que l'ancien colonisateur reconnaisse ses fautes, que l'Histoire ne soit pas oubliée. C'est une condition de la nouvelle vie, dans le monde décolonisé, où l'Autochtone « trouvera un ancrage »⁵² : ne sera plus solitaire, inférieur, ni exclu.

Il nous semble que la figure du labyrinthe reflète bien cette expérience difficile qui devient l'essence du recueil de Maya Cousineau Mollen. Elle correspond à trois étapes qu'on retrouve dans ses poèmes : une errance désespérée à travers un espace hostile, la

50 A. Kremer-Marietti, « L'Homme labyrinthique et la vérité », *op. cit.*, p. 48.

51 M. Cazenave, *Encyclopédie des symboles*, *op. cit.*, p. 348.

52 Expression employée par Neal McLeod : N. McLeod, « Retourner chez soi grâce aux histoires », *op. cit.*, p. 103.

recherche de la sortie, qui est aussi la façon d'approprier cet espace, et finalement la sortie symbolique : la victoire et la renaissance. C'est une métaphore qui aide à comprendre comment une Innu, enfant du lichen, se réapproprie le discours sur sa nation et comment se construit le chemin qu'elle suit pour y arriver.

bibliographie

- Boudreau D., *Histoire de la littérature amérindienne au Québec*, Montréal, L'Hexagone, 1993.
- Cappellari V., « L'Immigrant et l'Amérindien, deux nouvelles voix sur la scène québécoise », [dans :] *Francofonia*, 2009, n° 57.
- Cazenave M., *Encyclopédie des symboles*, Paris, LGF, 2007.
- Chevalier J. A., Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont, 2012.
- Clavaron Y., *La Carte et le territoire colonial*, Paris, Éditions Kimé, 2021.
- Cousineau Mollen M., *Enfants du lichen*, préface d'H. Cixous, Wendake, Éditions Hannenørak, 2022.
- Doop P. R., *The Idea of the Labyrinth from Classical Antiquity through the Middle Ages*, New York, Cornell University Press, 1990.
- Gauvin L., « Introduction. Le palimpseste francophone et la question des modèles », [dans :] L. Gauvin, C. Van Den Avenne, V. Corinus, Ch. Selao (dir.), *Littératures francophones. Parodies, pastiches, réécritures*, Lyon, ENS Éditions, 2013.
- Gatti M., *Être écrivain amérindien au Québec. Indianité et création littéraire*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, 2006.
- Gatti M., « Introduction », [dans :] *Littérature amérindienne du Québec. Écrits de langue française*. Nouvelle édition revue et augmentée, M. Gatti (éd. critique), Montréal, BQ, 2009.
- Havard G., « Virilité et "ensauvagement". Le corps du coureur de bois (XVII^e et XVIII^e s.) », [dans :] *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 2008, n° 27.
- Jeannotte M.-H., « La Littérature autochtone : le papier et la voix », [dans :] P. Hébert, B. Andrès, A. Gagnon (dir.), *Atlas littéraire du Québec*, Montréal, Fides, 2020.
- Kian A., « Féminisme postcolonial : contributions théoriques et politiques », [dans :] *Cités*, 2017, n° 72.
- Kremer-Marietti, A., « L'Homme labyrinthique et la vérité », [dans :] *Les Études philosophiques*, 1970, n° 1.
- McLeod N., « Retourner chez soi grâce aux histoires », [dans :] M.-H. Jeannotte, J. Lamy, I. St-Amand (dir.), *Nous sommes des histoires. Réflexions sur la littérature autochtone*, J.-P. Pelletier (trad.), Montréal, Mémoire d'encrier, 2018.
- Memmi A., *Portrait du colonisé*, Paris, Payot, 1973.
- Ottawa G., *Les Pensionnats indiens au Québec. Un double regard*, Québec, Éditions Cornac, 2010.

Picard R., *Nutshimit : Vers l'intérieur des terres et des esprits*, Québec, Atikupit, 2019.

Picard-Sioui, J.-K., « Préface », [dans :] M.-H. Jeannotte, J. Lamy, I. St-Amand (dir.), *Nous sommes des histoires. Réflexions sur la littérature autochtone*, J.-P. Pelletier (trad.), Montréal, Mémoire d'encrier, 2018.

Ronnberg A., *The Book of Symbols*, Köln, Taschen, 2010.

Spivak G., *Les Subalternes peuvent-elles parler*, J. Vidal (trad.), Paris, Éditions Amsterdam, 2009.

St-Gelais M., *Une histoire de la littérature innue*, Québec, Imaginaire / Nord, 2022.

Vizenor G., « Manières manifestes », [dans :] M.-H. Jeannotte, J. Lamy, I. St-Amand (dir.), *Nous sommes des histoires. Réflexions sur la littérature autochtone*, J.-P. Pelletier (trad.), Montréal, Mémoire d'encrier, 2018.

abstract

« Wandering is my heritage »
The Labyrinth as a Figure of the Postcolonial
Experience According to *Enfants du lichen*
by Maya Cousineau Mollen

The aim of the paper is to analyze *Enfants du lichen*, a book of poems by Maya Cousineau Mollen, an Innu poet born in 1975, in order to see if the labyrinth can be considered as a figure of the postcolonial Native American experience. Although the word « labyrinth » does not make its explicit emergence in the poems, their lexical field evokes a whole imagination which makes it emerge implicitly and allows us to believe that the figure of the labyrinth corresponds to the situation of the former colonized. Our contribution is divided into three parts. The first characterizes the postcolonial Native American experience, as described in the poems, and explains why it may be seen as a labyrinth. The second shows the exploration of the paths of possible escape and the last focuses on the exit, the « passage from darkness to light », which can be read as a new era in the life of Canadian Native Americans.

keywords



Maya Cousineau Mollen, poetry, labyrinth, postcolonial experience, Canadian Native Americans

mots-clés

Maya Cousineau Mollen, poésie, labyrinthe, expérience postcoloniale, Autochtones canadiens

małgorzata sokołowicz

Małgorzata SOKOŁOWICZ, professeure à l'Institut d'études romanes de l'Université de Varsovie et maîtresse de conférences HDR à l'Université de musique Frédéric-Chopin, membre associée du laboratoire CERCLE de l'Université de Lorraine, est l'auteur des livres *La Catégorie du héros romantique dans la poésie française et polonaise au XIX^e siècle* (2014) et *Orientalisme, colonialisme, interculturalité. L'œuvre d'Aline Réveillaud de Lens* (2020). Ses recherches portent surtout sur les relations entre littérature et art, l'orientalisme et les récits de voyage (XVIII^e-XX^e siècles) ainsi que l'écriture coloniale et postcoloniale.

PUBLICATION INFO		
Cahiers ERTA	e-ISSN 2353-8953 ISSN 2300-4681	
Received : 05.10.2023 Accepted : 12.12.2023 Published : 22.03.2024	ÉTUDES ASJC 1208	
ORCID : 0000-0003-0554-8852		
M. Sokołowicz, « " Errance est mon héritage ". Le labyrinthe en tant qu'une figure de l'expérience postcoloniale d'après les <i>Enfants du lichen</i> de Maya Cousineau Mollen », [dans :] <i>Cahiers ERTA</i> , 2024, nr 37, pp. 73-97. DOI : 10.4467/23538953CE.24.004.19418		
www.ejournals.eu/CahiersERTA/		
Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).		

EMMANUELLE LABOUREYRAS

Université Paul Valéry

L'enquête dans le récit contemporain, une représentation esthétique du labyrinthe

Le récit contemporain met en scène de nombreux auteurs-enquêteurs inscrits dans une dynamique d'enquête : investigations au sein des archives, tant généalogiques que judiciaires, recherches sur le terrain, recueils de témoignages, chroniques de procès. À l'instar de Philippe Jaenada (*La petite femelle*¹, *La serpe*², *Sans preuve et sans aveu*³), Ivan Jablonka (*Laetitia ou la fin des hommes*⁴), Florence Aubenas (*L'inconnu de la poste*⁵), ou encore Ondine Millot (*Les monstres n'existent pas*⁶), certains auteurs contemporains réalisent des contre-enquêtes ou élaborent des tombeaux littéraires pour les victimes par le biais de leurs récits. Pour d'autres, il s'agit plutôt de représenter des trajectoires de vies tragiques en s'interrogeant sur les motifs qui ont poussé au crime (Emmanuel Carrère, *L'adversaire*⁷, et *V13, Chronique judiciaire*⁸). Parfois, c'est aussi la fiction qui permet de prendre la relève à l'instar de *Dora Bruder*⁹ de Patrick Modiano.

1 P. Jaenada, *La petite femelle*, Paris, Julliard, 2015.

2 P. Jaenada, *La serpe*, Paris, Robert Laffont, 2017.

3 P. Jaenada, *Sans preuve et sans aveu*, Paris, Miallet-Barrault, 2022.

4 I. Jablonka, *Laetitia ou la fin des hommes*, Paris, Seuil, 2016.

5 F. Aubenas, *L'inconnu de la poste*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2021.

6 O. Millot, *Les monstres n'existent pas*, Paris, Stock, 2018.

7 E. Carrère, *L'adversaire*, Paris, P.O.L., 2000.

8 E. Carrère, *V13, Chronique judiciaire*, Paris, P.O.L., 2022.

9 P. Modiano, *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, 1997.

Dans le cadre de ces récits d'enquête, le motif du labyrinthe permet dès lors de brouiller les pistes, de montrer combien il est difficile de saisir le réel et, au-delà, de renouveler les territoires de la fiction et de la non-fiction. Ainsi les auteurs-enquêteurs s'approprient le motif du labyrinthe où l'enquête se matérialise dans leurs récits par le biais d'une recherche tant spatiale que temporelle. Cette quête qui guide le récit dans les méandres du passé peut cependant conduire à des apories, les recherches au sein des archives et les enquêtes sur le terrain se heurtant parfois à des lacunes ou à des non-dits. L'auteur est dès lors amené à définir de nouvelles stratégies afin d'atteindre son objectif et sortir de ce labyrinthe tant mémoriel qu'ontologique. La seule voie possible se trouve bien souvent au sein même du processus de la création littéraire, nourrie d'archives et de témoignages, qui permet dès lors la recomposition littéraire de figures disparues.

Dans le cadre de cet article, nous montrons comment les auteurs contemporains engagés dans une quête de personnes disparues ou du dévoilement d'une vérité « nouvelle » utilisent le motif du labyrinthe dans leurs récits articulés autour de l'enquête.

Dans un premier temps, nous exposons la façon dont le labyrinthe symbolise la quête, tant dans l'espace que dans le temps, au sein de certaines œuvres contemporaines articulées autour du fait divers et du crime.

Dans un deuxième temps, nous présentons la manière dont les lignes narratives se mêlent, au sein des récits d'enquêtes, matérialisant les mailles d'une écriture en quête de vérité.

Enfin, nous montrons comment le labyrinthe devient une véritable représentation esthétique des processus en jeu dans la création littéraire et porte une métaréflexion sur l'expérience même d'écriture.

La symbolique du labyrinthe dans le récit d'enquête contemporain

Selon le Dictionnaire *Littré*, le terme labyrinthe provient de « Λαβύρινθος » et désigne à l'origine un « édifice composé d'un grand nombre de chambres et de passages disposés tellement, qu'une fois engagé on n'en pouvait trouver l'issue »¹⁰. Aussi, il n'est pas surprenant que le mythe de Thésée soit particulièrement exploité par le récit d'enquête contemporain : la symbolique de l'errance, tant spatiale que temporelle, y est fréquemment mise en perspective. Dans le récit d'enquête, le fait criminel est circonscrit à un espace et un temps précis : il fonctionne comme un véritable microcosme conservant ses secrets. Il s'agit dès lors d'un monde clos sur lui-même, complexe, que les auteurs cherchent à explorer, voire à éprouver.

Labyrinthe spatial

Sous l'égide de *l'inquisitio*, le labyrinthe est un espace à parcourir. C'est d'abord dans une logique exploratoire que les narrateurs s'inscrivent. L'enquête de terrain consiste en une exploration spatiale qui nécessite d'avancer en procédant par tâtonnement en territoire inconnu :

À la croisée des sciences sociales, du journalisme et du roman noir, l'enquête est à nouveau une forme et un imaginaire majeurs de l'ère contemporaine qui donne à lire le cheminement d'une investigation, dans ses hypothèses et ses hésitations, ses tâtonnements et ses doutes.¹¹

Dans *L'inconnu de la poste*¹², Florence Aubenas part ainsi en quête de vérité et soulève par conséquent

10 *Dictionnaire Littré*, Entrée « Labyrinthe », <https://www.littre.org/definition/labyrinthe>.

11 L. Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête : portraits de l'écrivain contemporain enquêteur*, Paris, Éditions Corti, 2019, p. 11.

12 F. Aubenas, *L'inconnu de la poste*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2021.

une myriade de questions relatives au crime sauvage de Montréal-la-Cluze. En se rendant sur les lieux, elle tente de retracer l'itinéraire de Thomassin et, à l'instar d'un détective, émet des hypothèses. En endossant le rôle d'enquêtrice, la narratrice espère trouver des explications à l'assassinat de la postière. Une sinueuse recherche géographique se déploie, dressant en filigrane une fresque à la fois sociale et sociétale.

Le narrateur de *La serpe*, quant à lui, se rend directement sur les terres du Château d'Escoire où a été commis le triple meurtre de la famille Girard en octobre 1941. Cette recherche d'indices lui semble essentielle : il collecte toutes les informations susceptibles de le conduire à la vérité, tout au bout du labyrinthe, au risque d'en avoir la nausée :

Je redescends, j'ai du mal à respirer. La misère, la détresse qui se dégage de ces lieux exigus, sinistres, malsains, compresse les poumons, écoeure.¹³

Dans le récit de Patrick Modiano, *Dora Bruder*¹⁴, c'est un parcours géographique dans les arcanes de la Capitale que suit le narrateur, à la recherche de la jeune disparue dans le dédale des rues parisiennes, de la mairie du XII^e arrondissement¹⁵ à l'hôpital Rothschild¹⁶.

Ces expéditions spatiales rapprochent ainsi les narrateurs-enquêteurs des héros mythiques qui se risquent dans de longs voyages en terra incognita. Au travers d'une longue épopée, Thésée s'en va ainsi affronter le Minotaure afin de libérer Athènes de l'emprise du roi Minos. Au XXI^e siècle, le narrateur-enquêteur s'engage dans une démarche qui tend à se rapprocher de ces périple mythiques : faire la lumière sur une trouble affaire criminelle (*L'inconnu de la poste*¹⁷), disculper un

13 P. Jaenada, *La serpe*, Paris, Julliard, 2017, p. 630.

14 P. Modiano, *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, 1997.

15 *Ibidem*, p. 15.

16 *Ibidem*, p. 19.

17 F. Aubenas, *L'inconnu de la poste*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2021.

accusé et lui rendre son honneur (*La serpe*¹⁸), trouver des indices après une disparition (*Dora Bruder*), élaborer un tombeau littéraire en hommage à une jeune victime (*Laetitia ou la fin des hommes*¹⁹). À l'instar de Thésée, le narrateur-enquêteur entreprend de trouver le bon chemin en direction de la vérité, à tâtons, longeant ainsi de longs couloirs sombres menant inexorablement vers la monstruosité. Cependant, il se heurte aussi aux impasses, comme le narrateur l'exprime dans *Dora Bruder* : « j'avais beau arpenter cette salle, je ne trouvais pas l'escalier » (*DB*, 17).

Avec détermination, nos enquêteurs du XXI^e siècle « arpentent » les couloirs labyrinthiques des mondes criminels afin de recomposer le parcours des protagonistes des affaires criminelles. En procédant par tâtonnements, en émettant des hypothèses, ils parviennent parfois à percer l'opacité du réel et lever le voile sur ce qui se cache au cœur de ces labyrinthes. Au détour d'un corridor, ils rencontrent parfois le criminel, parfois ses victimes et retranscrivent leurs rencontres dans ces nouvelles écritures du réel.

Labyrinthe temporel

Si l'exploration cartographique, parfois topographique, des lieux²⁰ s'avère complexe, elle l'est d'autant plus que l'investigation dans les arcanes du temps s'y greffe aussi. Les enquêteurs ont ainsi recours aux archives généalogiques et judiciaires afin de mener leurs investigations. À l'instar de ce mouvement qui se déploie dans la littérature hyper-contemporaine, on retrouve cette démarche de reconstruction du passé chez nos artistes : cette dynamique de retour dans le temps

18 P. Jaenada, *La serpe*, Paris, Julliard, 2017.

19 I. Jablonka, *Laetitia ou la fin des hommes*, Paris, Seuil, 2016.

20 *Ibidem*, p.7.

leur est nécessaire afin de mener à bien leurs investigations et l'écriture de celles-ci.

Sophie Calle réalise ainsi une œuvre artistique à partir d'un simple petit carnet d'adresses²¹. En ce qui concerne Christian Boltanski, c'est l'inventaire des objets ayant appartenu à d'autres personnes²² ou la constitution d'un album de famille²³ qui autorise le retour dans le passé. Art et Littérature observent ainsi une même démarche d'enquête à partir d'archives, afin de donner à lire et à voir des trajectoires de vies labyrinthiques. Le dédale se matérialise donc dans ces multiples retours dans le passé, obligeant artistes et auteurs à écrire par fragmentation, à copier sur le papier des indices faisant référence au passé, cherchant à fixer des instants disparus par le biais de la création littéraire ou artistique, comme des témoignages mémoriels.

Dans *Le cœur ne cède pas*, Grégoire Bouillier entreprend de retrouver le carnet de Marcelle Pichon, et c'est en se plongeant dans les limbes du passé qu'il parvient à réécrire la trajectoire de vie de celle-ci mais aussi à combattre ses propres démons. C'est en essayant de clarifier les zones d'ombres qui entourent le suicide de Marcelle que le narrateur longe les dédales temporels qui mènent jusqu'à la disparue :

Il s'agit de respecter la chronologie des faits. Il s'agit de reconstituer les événements dans l'ordre dans lequel ils se sont déroulés. Faute de quoi, on ne comprendra rien à l'histoire.²⁴

Le récit d'enquête contemporain exploite ainsi à l'envi le mythe du labyrinthe qui devient dans ces nouvelles littératures du réel un motif de prédilection

21 S. Calle, *Le carnet d'adresses*, Paris, Actes Sud, 2019.

22 C. Boltanski, *Inventaire des objets ayant appartenu à une femme de Bois-Colombes*, Paris, CNAC, 1974.

23 C. Boltanski, *Album de photographies de la famille D.*, Paris, 1939-1964, 1971.

24 G. Bouillier, *Le cœur ne cède pas*, Paris, Flammarion, 2022, p. 24.

permettant d'illustrer la difficulté de reconstruire des trajectoires et des moments de vies disparues.

Le récit d'enquête : le choix d'une écriture labyrinthique pour rendre compte du réel

Au commencement : l'archive, l'élément qui initie l'enquête

Au commencement du travail d'enquête, il y a l'*arkhê*, l'archive : ce qui permet d'amorcer le travail de reconstruction mémorielle. Dans *La serpe*, Philippe Jaenada cherche à comprendre la mécanique du crime ayant conduit à condamner Henri Girard et à montrer que l'accusé n'était peut-être pas celui que l'on croyait. L'auteur s'emploie à ausculter les documents judiciaires au sein des archives et fait état de son enquête au sein de son récit.

En effet, l'exploration archivistique donne l'opportunité aux auteurs d'examiner chaque affaire à la façon d'une autopsie, d'une « radioscopie » pour reprendre l'expression d'Alice Géraud. Chez Patrick Modiano, l'exploration du Passé se fait par le biais d'une enquête dans les rouages du Temps également : la lecture d'un avis de recherche présenté dès le premier chapitre de l'ouvrage constitue l'élément narratif qui initie la démarche d'enquête :

Il y a huit ans, dans un vieux journal, Paris-Soir, qui datait du 31 décembre 1941, je suis tombé à la page 3 sur une rubrique : "D'hier à aujourd'hui". Au bas de celle-ci j'ai lu : "Paris. On recherche une jeune fille, Dora Bruder, 15 ans, 1 m 55, visage ovale, yeux gris-marron, manteau sport gris, pull-over bordeaux, jupe et chapeau bleu marine, chaussures sport marron."²⁵

25 P. Modiano, *Dora Bruder*, Paris, Folio Gallimard, 1997, p. 7.

Le narrateur s'inscrit ainsi dans une quête complexe. Comme il le note :

Il faut longtemps pour que ressurgisse à la lumière ce qui a été effacé. Des traces subsistent dans des registres et l'on ignore où ils sont cachés et quels gardiens veillent sur eux et si ces gardiens consentiront à vous les montrer.²⁶

La figure des « gardiens » évoque la protection d'un trésor : ici, c'est la mémoire, conservée dans les arcanes du Temps. Les gardiens ne donnent pas toujours accès aux vestiges du passé et les récits d'enquête du XXI^e siècle témoignent de la difficulté à s'en emparer. C'est cet hermétisme, Minotaure symbolique, que les narrateurs-enquêteurs doivent contourner afin d'avoir accès aux secrets des affaires criminelles.

Les lignes narratives, mailles de l'écriture labyrinthique

Le récit d'enquête est constitué de plusieurs lignes narratives qui s'enchevêtrent, se superposent ou s'entremêlent parfois jusqu'à l'impasse : l'écriture labyrinthique permet d'exprimer l'aporie par le biais de ce tissage et d'illustrer la difficile recomposition du réel. Via les mailles narratives, l'écriture labyrinthique, qui offre tant la possibilité de dire l'atrocité du crime que de réaliser le portrait d'un criminel, relève d'une construction très structurée, sous le *sfumato*²⁷ apparent du récit.

En effet, le travail de documentation réalisé par les auteurs de récits d'enquêtes nécessite ensuite un travail de narration, voire de scénarisation. Alors que le texte s'apparente *a priori* à un simple récit de faits divers, il repose en réalité sur une organisation structurée, sur

²⁶ *Ibidem*, p. 13.

²⁷ Dictionnaire *Larousse.fr*, Entrée « *Sfumato* » : « Ce terme, emprunté à l'italien depuis le XVII^e s., désigne un modelé vaporeux, un contour atténué », <https://www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/sfumato/154397>.

un dédale narratif composé d'un va-et-vient permanent entre le passé et le présent.

En outre, le texte n'hésite pas à recourir à l'écriture fragmentaire, en intégrant à la narration des interrogations qui semblent se poser « en temps réel » à l'auteur, donnant ainsi au lecteur l'illusion d'un récit « en train de se faire ». Comme le remarque Catherine Douzou : « l'ambiguïté colore l'œuvre de Patrick Modiano qui nous promène dans les brumes floues de ses paysages noyés de passé »²⁸. C'est précisément cette ambiguïté qui crée la dynamique de l'enquête dans l'ouvrage de Patrick Modiano. À l'issue de *Dora Bruder*, le narrateur déclare à propos de la jeune disparue : « j'ignorerais toujours à quoi elle passait ses journées, où elle se cachait » (*DB*, 144). Dans le récit criminel, l'écriture se cherche et se teste. La forme littéraire qui naît de ces nouveaux « essais » est constituée d'un feuilleté de strates faisant figurer les impasses auxquelles se heurtent parfois les auteurs dans cette complexe entreprise de reconstitution.

L'esthétique du labyrinthe au service du récit d'enquête contemporain

Usage du mythe dans le récit d'enquête

Passer par le mythe permet à l'auteur d'appréhender « autrement » le fait criminel, qu'il s'agisse d'un meurtre ou d'une disparition. Comme le souligne G. Bachelard : « tout mythe est un drame humain condensé. Et c'est pourquoi tout mythe peut si facilement servir de symbole pour une situation dramatique actuelle »²⁹. En effet,

28 C. Douzou, « Naissance d'un fantôme : Dora Bruder de Patrick Modiano », [dans] *Protée*, 2007, t. 35, n° 3, p. 23. <https://id.erudit.org/iderudit/017476ar>

29 G. Bachelard, « Introduction pour Paul Diel », [dans :] *Le symbo-*

le mythe de Thésée permet de mettre en perspective la posture d'enquêteur, d'illustrer ses égarements mais aussi ses réussites. Le récit d'enquête contemporain se veut « ouvert » et tend à dévoiler entièrement sa propre composition : les narrateurs-enquêteurs invitent le lecteur à traverser ces zones obscures avec eux, à progresser en tâtonnant dans les couloirs du temps. Ainsi, dans le récit *Dora Bruder*, le narrateur cherche à reconstituer le périple de la jeune femme et témoigne des difficultés qu'il rencontre dans son entreprise, tout comme la narratrice de *L'inconnu de la poste* tente de recomposer le parcours de Thomassin en faisant part de ses doutes et de ses interrogations au lecteur. Dans *L'inconnu de la poste*, l'enquête est assimilée à une poétique de l'impasse :

Dix ans d'enquête, des centaines de personnes entendues, deux hommes mis en examen, près de quatre cents prélèvements d'ADN, la vallée ratissée dans tous les sens : jamais le nom de l'ambulancier n'était apparu dans le dossier.³⁰

En filigrane, les auteurs réalisent des récits proches de l'essai, ouvrant ainsi une large réflexion sur la monstruosité humaine : « Le monstrum, c'est le lugubre dans le genre étrange, et qui s'accompagne d'une épouvante, comme devant une aberration morale »³¹.

Il n'est donc pas anodin que les auteurs de récits d'enquêtes criminelles emploient le terme de « monstre » au sein même du titre de leurs œuvres : il en va ainsi de l'ouvrage de Philippe Jaenada intitulé *Au printemps des monstres*³² qui se penche sur l'assassinat du jeune Luc Taron ou encore du témoignage d'On-dine Millot, *Les monstres n'existent pas*, qui retrace la

lisme dans la mythologie grecque, Payot, 1975.

30 F. Aubenas, *L'inconnu de la poste*, Paris, Éditions de l'Olivier, p. 213.

31 P.-É. Pagès, « Penser le monstre », [dans :] *Revue des deux mondes*, octobre 2003, p. 30.

32 P. Jaenada, *Au printemps des monstres*, Paris, Miallet Barrault, 2021.

carrière criminelle de Dominique Cottrez. Une réflexion philosophique sur la monstruosité est induite par l'analyse méthodique de la mécanique criminelle dans ces œuvres.

Mais c'est aussi sous l'angle de la science que se déploient ces nouvelles formes, dans le sillon de la démarche naturaliste, comme le détaille Laurent Demanze dans son essai³³. Les auteurs élaborent en effet leurs propres laboratoires au travers de ces nouvelles formes de récits, s'essayant à différents procédés : en examinant les archives, en menant des entretiens avec des témoins, ou encore en donnant à lire des lettres et à voir des photographies, le tout étant de tester différentes méthodes afin d'obtenir des résultats. La forme littéraire devient dès lors un « révélateur » au sens chimique et au sens symbolique du terme, permettant de faire apparaître une vérité nouvelle comme dans *La serpe* ou *L'inconnu de la poste*. Le narrateur-enquêteur cherche ainsi à « révéler »³⁴ le réel, c'est-à-dire à « faire connaître ce qui était inconnu, secret » au lecteur. En cela, il redouble la figure de Thésée en affrontant le Minotaure, le monstre ou celui qui a été donné comme tel, et tente d'en dresser le portrait. La mise en scène d'un « Je » qui s'interroge et guide le récit, métaphorise la figure de Thésée tâtonnant dans le dédale construit pour Minos, conduisant ainsi le lecteur à de nouvelles interprétations autour d'affaires criminelles.

33 L. Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête*, Paris, Éditions Corti, 2019, p. 12 : « Cette passion de l'investigation traverse la culture contemporaine et en particulier la littérature : l'enquête littéraire est à inscrire dans l'importance actuelle des écritures factuelles - mémoires, narrations documentaires, témoignages, et le dialogue renoué de la littérature avec les savoirs ».

34 Dictionnaire *TLFI*, Entrée « Révéler », <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?50;s=3242107995..>

Posture de l'auteur dans les récits d'enquête

Le narrateur se présente comme une figure de référence qui, dans ses récits, pose l'archive et les témoignages comme gages de vérité. Comme le souligne Catherine Douzou, à propos de *Dora Bruder* :

L'écriture semble adopter la voix de la vérité, du fait d'un narrateur fiable parce qu'issu de la réalité au lieu d'être le produit, même partiel, d'une feinte.³⁵

La posture de l'enquêteur est donc fondamentale dans ces nouvelles formes littéraires où le « Je » s'engage dans une visée réparatrice, assumant ainsi une fonction salvatrice, au même titre que Thésée, en reconstruisant ces vies disparues par le biais de l'écriture, ou en dévoilant la vérité dans le cas d'affaires criminelles. Ainsi, dans *La serpe*, l'auteur choisit de dire « Je », mais il s'agit d'un « Je » factice, d'un avatar qui rejoue le rôle de Thésée, en quête du bon chemin et de la pleine vérité. Le récit semble être la seule voie possible pour atteindre le Vrai, via l'expérience de l'enquête, comme le souligne Laurent Demanze :

Dans ces textes périphériques, l'enquête de terrain ne se réduit pas à un travail de collecte ni à une constitution de collections, mais s'affirme également comme *immersion* : elle est un essai pour s'imprégner des manières de vivre et de penser – en un mot une expérience mentale.³⁶

Ce sont ces « expériences mentales » que nous proposons de suivre les auteurs contemporains, livrant ainsi une métaréflexion sur la conception et l'écriture même du récit d'enquête. Les auteurs contemporains s'engouffrent dans ces dédales afin de résoudre une

35 Douzou C., « Naissance d'un fantôme : Dora Bruder de Patrick Modiano », [dans] *Protée*, 2007, volume 35, n° 3, p. 24.

36 L. Demanze, « Expériences de terrain, terrain d'expérimentation », [dans :] *Revue critique de fixxion française contemporaine*, 2019, n°18, <http://journals.openedition.org/fixxion/1513>.

énigme... au risque de s'y perdre. Ainsi, Grégoire Bouillier confie : « ce fait divers, il était aussi le mien. La disparition de cette femme, je l'éprouvais aussi dans ma chair. Sa solitude au milieu de la foule, je la vivais moi-même au quotidien »³⁷. Alice Géraud³⁸ avoue quant à elle :

Durant les années d'enquête qui viennent de s'écouler, face à toutes ces femmes qui ont accepté de me confier leur histoire, de parler en surmontant la brûlure de leurs souvenirs, j'avais à chaque fois le même sentiment. J'avais une dette envers leur courage.³⁹

Symboliquement, la narratrice combat son propre monstre. Pénétrer dans ces labyrinthes, c'est aussi aller à l'encontre de soi-même : c'est faire l'expérience plus ou moins traumatique des dédales conduisant à l'intime et dont on ressort rarement indemne. Le récit d'enquête choisit donc de s'inscrire dans une esthétique labyrinthique afin de dépasser son propre aveuglement et terrasser les monstres qui hantent les dédales obscurs du fait criminel.

Le motif du labyrinthe permet de traduire la complexité des enquêtes menées par les auteurs en posture d'enquêteurs. Le labyrinthe se fait ainsi la métaphore du travail de création des auteurs, en prise avec le passé et le présent. Par ailleurs, l'écriture labyrinthique permet de révéler le réel via de nouvelles formes littéraires, situées entre le récit et l'essai, plaçant le « je » du narrateur-enquêteur dans la position de Thésée, en quête du bon chemin. Le récit criminel dit le trauma et porte en effet le tragique jusqu'à un point de non-retour. L'écriture labyrinthique se fait aussi méta-réflexive en analysant sa propre démarche, via le récit des événements vécus par le narrateur-enquêteur, l'issue se trouvant surtout dans l'expérience d'écriture vécue par les auteurs. C'est finalement une véritable

37 G. Bouillier, *Le cœur ne cède pas*, Paris, Flammarion, 2022, p. 898.

38 A. Géraud, *Sambre : radioscopie d'un fait divers*, Paris, JC Lattès, 2023.

39 *Ibidem*, p. 391.

esthétique du labyrinthe qui se matérialise dans les récits hyper-contemporains articulés autour du fait criminel et qui interrogent à la fois la démarche d'enquête et l'écriture en action. La création littéraire cherche ainsi à se dire dans sa complexité, à dévoiler son propre fonctionnement, mettant à l'épreuve les auteurs face au Minotaure, symbole même de l'adversité.

bibliographie

- Aubenas F., *L'inconnu de la poste*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2021.
- Bachelard G., « Introduction pour Paul Diel », [dans :] *Le symbolisme dans la mythologie grecque*, Payot, 1975.
- Boltanski C., *Album de photographies de la famille D. 1939-1964*, 1971.
- Boltanski C., *Inventaire des objets ayant appartenu à une femme de Bois-Colombes*, Paris, CNAC, 1974.
- Bouillier G., *Le cœur ne cède pas*, Paris, Flammarion, 2022.
- Calle S., *Le carnet d'adresses*, Paris, Actes Sud, 2019.
- Carrère E., *L'adversaire*, Paris, P.O.L., 2000.
- Demanze L., *Un nouvel âge de l'enquête, Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, Paris, Les essais, Éditions Corti, 2019.
- Douzou C., « Naissance d'un fantôme : Dora Bruder de Patrick Modiano », [dans] *Protée*, 2007, volume 35, n° 3.
- Géraud A., *Sambre : radioscopie d'un fait divers*, Paris, JC Lattès, 2023.
- Jablonka I., *Laetitia ou la fin des hommes*, Paris, Seuil, 2016.
- Jaenada P., *La serpe*, Paris, Robert Laffont, 2017.
- Jaenada P., *Au printemps des monstres*, Paris, Mialet-Barrault, 2021.
- Jaenada P., *Sans preuve et sans aveu*, Paris, Mialet-Barrault, 2022.
- Millot O., *Les monstres n'existent pas*, Paris, Stock, 2018.
- Moatti M., *Rapport sur Nordahl L.*, HC EDS, 2022.
- Modiano P., *Dora Bruder*, Paris, Collection Folio Gallimard, 1997.
- Pagès P-É., « Penser le monstre, Études et Réflexions », [dans :] *Revue des deux-mondes*, 2003.

abstract

Investigation in contemporary narrative : an aesthetic representation of the labyrinth

Contemporary narrative features a number of investigative authors who are part of a dynamic of inquiry : investigations in archives, both genealogical and judicial, field research, testimony gathering, trial chronicles. The labyrinth motif not only blurs the lines of enquiry, demonstrating how difficult it is to grasp reality, but also renews the territories of fiction and non-fiction. In this article, we show how contemporary authors engaged in a quest for missing persons or the unveiling of a truth, use the labyrinth motif in their investigative narratives. The labyrinth motif expresses the complexity of the investigations carried out by the authors in their role as investigators. In this way, the labyrinth becomes a metaphor for the authors' creative work, in contact with past and present time.

keywords



investigation, labyrinth, crime, création, literature

mots-clés

enquête, labyrinthe, crime, création, littérature

emmanuelle laboureyras

PRAG à l'Université Paul Valéry de Montpellier et doctorante en littérature à l'Université de Cergy, Emmanuelle Laboureyras prépare une thèse en « recherche-crédation » articulée autour de la démarche d'enquête dans le cas d'affaires criminelles et s'intéresse notamment aux figures d'empoisonneuses. Membre du Laboratoire HERITAGES, elle fait partie des réseaux LPCM, AFRELOCE, SDN XIX^e, ACEF19^e.

PUBLICATION INFO		
Cahiers ERTA	e-ISSN 2353-8953 ISSN 2300-4681	
Received : 25.09.2023 Accepted : 30.11.2023 Published : 22.03.2024	ÉTUDES	ASJC 1208
		
ORCID : 0000-0002-7316-3666		
E. Laboureyras, « L'enquête dans le récit contemporain, une représentation esthétique du labyrinthe », [dans :] <i>Cahiers ERTA</i> , 2024, nr 37, pp. 99-115 DOI : 10.4467/23538953CE.24.005.19419		
www.ejournals.eu/CahiersERTA/		
Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).		

VARIA

KAMIL LIPÍŃSKI

Université de Łódź

Ut pictura poesis. De One plus One
aux « Godardesques » dans l'esthétique
contemporain (I^{re} partie)

A partir des années 1990, les œuvres audiovisuelles individuelles ont non seulement une existence permanente et autonome, mais deviennent de plus en plus souvent l'objet de transformations artistiques et un élément d'un ensemble plus vaste conçu par d'autres commissaires. Une expression particulière de cette articulation en mosaïque est une tentative de capturer l'héritage de la créativité affiché dans les nouveaux espaces d'exposition. Parmi les exemples significatifs de post factum réenchevêtrés, l'œuvre moderniste-matérialiste de Jean-Luc Godard peut être comprise comme une étude de cas, incrustée de formes multiples de collage et de recyclage du grand art. En m'appuyant sur les qualités iconologiques de son travail, ancrées dans l'expérience esthétique conjointe de divers domaines de la *ut pictura poesis* et des « arts frères » inspirés de Gotthold Ephraim Lessing, je souhaite me concentrer sur leurs relations mutuelles. Cette fraternité des arts semble être une partie importante du projet d'art contemporain pour construire les « analogies ou conceptions critiques qui identifient les points de transfert et de ressemblance entre les textes et les images » à travers différentes parties d'un projet »¹. Cet article soutient que l'héritage de Godard développe un nouveau cadre

1 W. J. T. Mitchell, *Iconology. Image, text, ideology*, Chicago & London, The University of Chicago Press, p. 48.

qui s'élargit dans son orientation artistique vers la re-création des qualités post-cinématographiques et est structuré par le processus de recyclage qui ne doit pas être considéré comme une sphère non réflexive, mais comme une manière d'« utiliser des formes pré-existantes de manière "intelligente" »².

Une conséquence notable du cadre dialogique est la structure des qualités iconographiques de l'expérience cinématographique. Elle est fondamentalement différente de la condition post-cinématographique, car l'orientation vers « réinventer le cinéma n'est pas la vocation historique des artistes, mais ils travaillent inévitablement dans son ombre. Nous sommes tous des sujets formés "dans le sillage du cinéma, citoyens de l'hétérotopie cinématographique qui est aujourd'hui la condition et le lieu de diverses pratiques cinématographiques" »³. Je souhaite montrer pourquoi une telle approche est prometteuse pour réunir deux muses distantes dans leur relation mutuelle.

Notre premier objectif est de revisiter l'analyse de film intitulé *Sympathy for the Devil* (1968) en référence au processus artistique qui est l'un des éléments clés des observations de Godard poursuivies dans son intervention intermédiaire tardive dans le monde de l'art. Ces configurations mouvantes offrent un riche champ d'investigation compte tenu des différentes manières dont Godard « a tenté de faire des films expérimentaux sous couvert de divertissements »⁴.

2L. Jullier, *L'écran post-moderne. Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 7.

3 V. Burgin, *Cinéma interactif et non-cinématographique*, [dans :] *Trafic: Revue de cinéma*, 2011, n° 79, p. 69.

4 A. Michelson, « Film and the Radical aspiration », [dans :] P. Adam Sitney (éd. critique), *Film Culture*, London, Secker & Warburg, 1970, p. 411.

One plus One comme exemple de collage

À cet égard, en analysant brièvement la relation entre le son et l'image dans le film *One Plus One* (1968) alias *Sympathy for the Devil* réalisé par Jean-Luc Godard, l'article aborde le processus qui retrace l'évolution de la forme audiovisuelle et soulève des questions sur les limites de la réflexivité à l'époque du groupe Dziga Vertov où les slogans politiques étaient scandés comme des poèmes et les poèmes proclamés comme des slogans. Du fait de l'union de la forme documentaire et de la fiction, l'accent est mis sur l'exploration de la signification politique et éthique popularisée par le film de Jean-Luc Godard. À partir de la fin des années 1960, les films de Godard puisent dans le débat sur la culture largement répandu entre le son et l'image et leurs interconnexions mutuelles. Cette période a soulevé des questions théoriques sur la façon dont on peut adopter « l'histoire musicale en train de se faire »⁵. Compte tenu de la convergence entre le cinéma et la musique, on peut souligner l'avènement du virage « sonique » parallèlement à l'émergence de la culture « Swinging London »⁶. La plupart de ses prémisses reposent sur des programmes contre-culturels et révolutionnaires que Godard a développés à partir de *La Chinoise* (1967). Ce film peut être interprété comme le point de départ du combat idéologique des étudiants français discuté au nom des prémisses marxistes, des approches anticapitalistes s'attaquant au fait que nous sommes les enfants de « Marx et Coca-Cola ». Avec l'analyse précise d'une étude particulière de la pratique artistique et en terminant par des reconstitutions dans l'art contemporain, notre objectif

5 V. Burgin, « Cinéma interactif et non-cinématographique », *op. cit.*, p. 69.

6 *Ibidem*.

est d'apporter un terrain d'entente pour discuter de la réorientation de l'expérience cinématographique.

Commençons ce bref tour d'horizon en proposant un modèle pour révéler comment « les différences entre les arts sont instituées par des figures – figures de différence, de discrimination, de jugement » posant problème aux modèles audiovisuels⁷. Godard peut être vu sous cet angle dans le contexte des couleurs vives et à la mode des années 60, en particulier le rouge et le bleu condamnant la politique américano-soviétique de coexistence pacifique. Ce film est devenu un prétexte dans *One plus One* et les films révolutionnaires de Godard pour refléter « le mépris maoïste pour ce qui apparaissait comme une collusion entre les deux superpuissances »⁸. Considéré du point de vue historique, Godard dans *One plus One* continue la trajectoire des *Cinétracts* de Godard (1968) et *Le Gai Savoir* (1968), car lui aussi « remet en question la validité de l'imprimé pour exprimer la vérité »⁹. On peut dire qu'il a présenté sa vision très particulière entrelacée de l'art de la performance alignée sur la vision critique de la société de consommation. Dévoilant les prémisses cachées, Colin MacCabe a fait valoir que « la version du film de Godard s'intitulait *One plus One* et ne comprenait aucune version finale du film »¹⁰. En parallèle de *Le Gai Savoir*, Godard a présenté le débat des jeunes sur la politique mis en scène sur fond noir en compagnie de commentaires inversifs écrits sur les icônes de la pop-culture, notamment la BD. On peut émettre l'hypothèse que leur but était de refléter les tensions politiques et la suspension du sens. Une image inégale à plusieurs fils

7 A. Michelson, « Film and the Radical aspiration », [dans :] P. Adam Sitney (éd. critique), *Film Culture*, op. cit., p. 411.

8 *Ibidem*.

9 V. Burgin, « Cinéma interactif et non-cinématographique », op. cit., p. 69.

10 C. MacCabe, *Godard, Images and Politics*, London & Basingstoke, Macmillan Press Ltd, 1980, p. 81.

a été créée : le réalisateur a essayé de manière très subjective de décrire les phénomènes qui sont des éléments objectifs de la vie sociale et ses intentions ne sont pas toujours claires. Bien qu'à première vue, ce cortège d'images puisse sembler incohérent, l'ensemble du modèle structurel repose sur la structure AB. En particulier, la structure de la partie A montre les scènes réalisées avec la participation des Rolling Stones, et la scène B répond au radical des postulats donnés par les figures identifiées au groupe des Black Panthers. La structure est composée de dix parties créant le motif ABABABABAB. On peut remarquer que les séquences B contiennent un matériel plus diversifié, dont le thème est généralement la lutte politique et la manière dont elle est représentée. Godard révèle les tensions entre culture rock 'n' roll et contre-culture radicale. « Bien qu'elle soit rock, la mise en scène est aux antipodes de la caractéristique de l'effet clip : la musique est captée en son direct, effets ajoutés, parfois recouverts par des voix »¹¹. En se cachant dans les coulisses, on peut rappeler que le réalisateur français avait prévu le titre infâme *Sympathy for the Devil*, mais celui-ci ne lui est resté que dans la version européenne du film *One plus One*. La version marinée intitulée *Sympathy for the Devil* servait parfaitement à des fins publicitaires. Cependant, lors du montage final de son œuvre, Godard a décidé de supprimer complètement toutes les séquences avec les Stones. « À l'insu de Godard ou sans sa permission, Quarrier a réédité lui-même la fin, ajoutant l'enregistrement terminé de *Sympathy for the Devil* à la bande originale, à la fin du film. Il a également renommé le film *Sympathy for the Devil*. En apprenant ce qu'il avait fait, Godard a donné un coup de poing à Quarrier »¹². Le pionnier de la Nouvelle Vague française a voulu

11 *Ibidem*.

12 *Ibidem*.

capter l'image des sixties contestataires la plus fidèle et la plus large possible. Il a atteint le contexte social radical, abordant les tendances politiques et morales de l'époque.

Inévitablement, ces films présentent les multiples façons dont Godard a réutilisé les médias grand public à travers les techniques de réitération, de superposition, de juxtaposition et de typographie subversive. Ces systèmes de représentations critiques et fragmentés ne relèvent pas seulement d'idées mais aussi de pratiques particulières qui les produisent. Ces romans aux allures de collage peuvent être vus en termes de ce que Fredric Jameson a défini à juste titre comme « l'esthétique de la citation », faisant explicitement référence à l'effet de distanciation de Bertold Brecht. Il démontre non seulement la séparation des registres culturels, mais aussi les couleurs opposées, ainsi que le son et l'image étant ouvertement asynchrones.

Avant d'analyser brièvement la narration avec une attention particulière aux cinq scènes tournées dans les très longs plans, il convient de présenter le contexte de réalisation du film. Le film a de nombreuses histoires indépendantes qui ne correspondent pas les unes aux autres. D'abord, parmi les salles, il y a l'intérieur des Olympic Studios à Londres, où le groupe *The Rolling Stones* travaille au printemps 1968 sur son prochain album. Il y a sa répétition. Jean Luc-Godard se limite à enregistrer les répétitions ultérieures de la chanson *Sympathy for the Devil*, fortement influencée par Keneth Anger. Cependant, l'inspiration principale était le roman de Mikhaïl Boulgakov *Le Maître et Marguerite* acheté par Jagger en décembre 1967 à la librairie *Indica* avec d'autres articles liés à l'occultisme. En raison de ses significations subversives, la chanson a causé beaucoup de confusion et a amené de nouveaux ennemis aux Rolling Stones. Il est intéressant de noter la manière dont Godard a utilisé les enregistrements

documentaires originaux de la répétition des Rolling Stones dans le processus de création de la chanson titre. La caméra se retourne. De plus, il y a une signature écrite sur le verre face à Londres. La répétition est très lente, il ne se passe presque rien, et c'est caractéristique de l'ennui de Godard. Certains arrêtent de jouer, il semble y avoir une pause. De manière générale, on peut noter que « Godard capte surtout les ratés de la création artistique : les décisions d'accélérer le tempo, d'adjoindre des congas et des chœurs répétitifs – toutes choses qui transforment la maladroit brouillon sonore du début du film en tube bien connu – se prendront alors que la caméra ne tourne pas... »¹³. Sous un angle légèrement différent, il y a des points de vue alignés avec les mouvements et les sons de la caméra. En arrière-plan se fait entendre un double parcours chanté qui vise à préciser la situation d'émission et de réception. Fait intéressant, comme nous l'a rappelé Keith Richards dans les coulisses : « Godard a au moins réussi à mettre le feu à l'Olympic Studios. Le studio dans lequel nous jouions était auparavant un cinéma. Pour diffuser la lumière, des ampoules très chaudes au plafond étaient enveloppées dans du papier fin. À mi-chemin des bandes – il y a, au moins, quelques rejets que vous pouvez voir – tout le papier et le plafond ont pris feu très rapidement. Nous avons l'impression d'être à bord du Hindenburg. Le gréement lourd a commencé à s'écraser au sol parce que les câbles étaient brûlés. Les lumières se sont éteintes, des étincelles sont apparues »¹⁴. La caméra circule dans diverses directions jusqu'au démontage du processus de production de la chanson *Sympathy for the Devil*. Il y a un slogan appelé « Hi fiction science ». Il y a une situation classique dans

13 L. Jullier, *L'écran post-moderne. Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 7.

14 *Ibidem*.

les coulisses. Le rythme est joué à la batterie par Mick Jagger. Aux yeux de Jacques Aumont, la configuration de la caméra mobile, le cinéma hérite du concept de l'œil mobile dérivé de la peinture moderne qui manifeste un mode d'intervalle dans les séries de plans du cinéma¹⁵. Le déplacement de l'image dans l'intermédia peut être vu comme l'expression de la « spatialisation » de Fredric Jameson. Dans ce film, Godard s'attaque à la fonction esthétique de l'intervalle. Selon Gilles Deleuze, « [c]e qui compte chez lui, ce n'est pas 2 ou 3, ou n'importe combien, c'est ET, la conjonction ET. L'usage de ET chez Godard, c'est l'essentiel. C'est important parce que toute notre pensée est plutôt modelée sur le verbe être, EST »¹⁶. Cet « usage godardien du « et », c'est aussi le multiple qui remplit la série d'émission de choses si variées »¹⁷. Gilles Deleuze a défini cette relation à la fois comme une stratégie « entre-deux » ouvrant un aspect transgressif de cette pratique, et comme une logique de « conjonction » fondée sur une combinaison d'image cinématographique et de photographies en série. Cet intervalle peut être considéré comme l'élément essentiel de toute « comparaison de différents médias tels que le film, la vidéo et le numérique. La fonction de l'écart est toujours double car l'intervalle accentue à la fois la différence temporelle et médiatise la continuité entre deux éléments juxtaposés »¹⁸. J.-L. Godard a recours dans *One plus One* à ces très longs plans séquences pour capter le moment privilégié de la naissance de l'œuvre artistique laissant derrière lui le débat

15 K. J. Hayes, «The book as motif in One plus One », *Studies in French Cinema*, 2004, t. 4, n°3, p. 227.

16 V. Burgin, *Cinéma interactif et non-cinématographique*, op. cit., p. 69.

17 K. Richards, J. Fox, *Życie. Autobiografia*, Magdalena Bugajska (trad.), Warszawa, Wydawnictwo Albatros Andrzej Kuryłowicz S.C., 2010, p. 253-254, trad. K. L.

18 A. Michelson, « Film and the Radical aspiration », op. cit., p. 411.

visant à déterminer ce qui est manipulé et enregistré sans y toucher, ou ce qui est fiction et documentaire.

À cet égard, examinons de plus près dans la deuxième scène le segment consacré à *All about Eve*. Le personnage d'Eve joué par Anne Wiazemski déambule dans les rues de Londres et peint des slogans révolutionnaires sur les murs en mots-valises : « Sovietcong », « Cinemamarxism », « Freudemocracy », « US =SS », « FBI+CIA = TWA+Panam ».¹⁹

C'est à la fois une question de structure narrative et de stratification artistique puisque, dans *One plus One*, Godard aborde le problème de la stratification des significations dans les slogans écrits dans la technique du graffiti. Les gens suivent la femme dans la forêt en lui posant des questions et en l'observant. Il a choisi sa femme, Anna Wiazemski, pour le rôle principal. Dans la dernière scène, *Eve Democracy* jouée par Wiazemski marche devant les objectifs et est assaillie par un groupe de journalistes de télévision qui veulent obtenir une interview avec elle. Après des dizaines de questions, nous recevons la voix du commentaire qui semble exprimer les derniers mots. Cette scène, pour Pascal Bonitzer, est hautement significative car « le dispositif remarque au moins le hors-champ comme espace de production »²⁰. Cet effet est particulièrement précis lorsque l'on suit le personnage principal. L'espace hors champ est impliqué par la vue partielle du groupe d'enregistrements qui semble détruire l'illusion cinématographique lorsqu'ils interfèrent avec la scène avec leurs caméras et leurs enregistreurs de son.

Par conséquent, dans la troisième scène, l'écran se déplace vers une boutique avec des magazines. On peut voir une librairie avec des publications fascistes

19 K. J. Hayes, «The book as motif in *One plus One* », [dans :] *Studies in French Cinema*, 2004, t. 4, n°3, p. 227.

20 L. Jullier, *L'écran post-moderne. Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, op. cit. p. 45.

où l'on remarque au premier plan *Mein Kampf* d'Adolf Hitler. Surtout, les magazines représentés dans la séquence « Le Cœur de l'Occident » incarnent ces idées. « Dans *One plus One*, il y avait à la fois des images de cul et un texte d'Hitler : il y avait un plus un. Et en même temps, il y a des images de Vietcongs ; une fois qu'on avait fait le tour des images de cul, de temps en temps il y avait une petite fille qui venait gifler un Vietcong, qui disait « Killy victoire ». Nous étions autre que la cellule des Bérets Verts et autre que la cellule de Coming Home aussi »²¹. Cette scène est strictement liée au consumérisme, car elle montre un flâneur regardant des magazines pop. Dans ce cas, le tour de caméra ouvre des étalages pour chaque passant qui attirent une attention superficielle sur tout sauf sur les livres nazis totalitaires qui sont lus dans un acte de disgrâce et de curiosité ambiguës.

De plus, après une scène documentant une répétition au studio de musique Godard a introduit un cadre entre les plans avec la mention « outside black novel ». Il convient de noter ici un jeu de mots typique de Godard, qui consiste à séparer plusieurs lettres rouges de cette inscription, pour les combiner pour former le mot « Love ». Il accomplit ainsi ce que Pierre Bourdieu appelait une « véritable critique de l'image par l'image » dans la poétique godardienne comme doubles sens inhérents au processus de lecture de l'image²². Ce slogan précède un groupe de femmes blanches escortées par des Afro-Américains armés dans une décharge de voitures accidentées. Une analyse part du mouvement des Black Panthers, dont les représentants sont mis en scène et jouent sur la base de l'affirmation de Bertold Brecht selon laquelle les acteurs doivent livrer leurs répliques comme s'il

21 *Ibidem*, p. 64.

22 V. Burgin, « *Cinéma interactif et non-cinématographique* », *op. cit.*, p. 69.

s'agissait de citations. Surtout, la monorécitation est jetée à la poubelle. Les Black Panthers apportent une arme à d'autres hurleurs. Ils amènent des femmes en soulignant à quel point elles les aiment. Les femmes en blanc sont recouvertes de peinture rouge. Cela peut être vu comme une résistance au langage déclarée par le frère noir enregistré assis dans la voiture. On a discuté des questions d'unité, de couleur et de communauté. La tension entre blanc et noir devient le sujet des commentaires révolutionnaires des Black Panthers et de l'affirmation de la beauté de la femme blanche. Malgré cela, le bruit des coups de feu suggère que les femmes blanches ont été exécutées. Au même moment, on entend le commentaire d'un homme armé suggérant qu'il ne peut y avoir de conflit entre les Noirs, mais qu'ils doivent lutter ensemble contre les autres et s'aimer. Le groupe des extrémistes de Londres subit une sorte d'entraînement à la manière des « Black Panthers l'histoire », au cours duquel ils procèdent à une simulation d'exécution d'une femme battue. Ce que l'on voit dans cette partie, c'est que ces deux ordres opposés révèlent la réalité radicale de la figure des Black Panthers lors du processus de récitation de leurs postulats « en plaçant dans une casse automobile sans doute associée à la « décharge de l'histoire » et en jetant hors de l'écran les moments les plus dramatiques de leurs actions » – « outside black novel »²³. Contrairement à ce segment, le label des Rolling Stones est conçu comme un synonyme du système de marque capitaliste sur le marché des médias servant d'antithèse. Si les parties A montrent les scènes réalisées avec la participation des Rolling Stones, les scènes B répondent aux postulats radicaux donnés par les figures identifiées

23Y. Spiellman, « Intermedia and the Organization of the Image: Some Reflections on Film, Electronic, and Digital Media », [dans :] *Iris*, 1998, n° 79, p. 65.

au groupe des Black Panthers. Godard révèle les tensions entre la culture rock'n'roll et la contre-culture radicale. Cet effet se voit lorsque Nedjar joue le rôle d'intermédiaire auprès d'une chaîne de télévision locale à Noranda, où les mineurs sont en grève et luttent contre un trust américain et où la « télévision révolutionnaire faite par les habitants » est assez proche de l'aventure militante et audiovisuelle de Rhodiaceta à Besançon. « Noranda devient en quelques semaines un haut lieu de lutte contre, à la fois, le capitalisme sauvage américain et l'information traditionnelle des médias dominants »²⁴. L'intrigue raconte l'histoire d'un jeune Texan riche qui tombe amoureux d'une Française, mais cette histoire d'amour finit mal. Le film est envahi par un sentiment vif en la personne d'un Noir américain de gauche, mais l'organisation à laquelle il appartient n'autorise pas ses membres à avoir des contacts intimes avec des femmes blanches. Certes l'homme noir aime sa femme blanche, mais il semble privilégier encore plus les règles de l'organisation. L'amant rejeté se suicide. Le film contient de nombreuses histoires indépendantes montrant « le comportement théâtral et ritualisé des « acteurs » de cette scène²⁵. Compte tenu de ce double schéma structurel,

« Eve Democracy meurt à la fin du film : son corps est transporté au sommet d'une grue utilisée lors du tournage du film. La mort de ce personnage, et de son nom de famille, est plus symbolique que physique. Cela pourrait signifier la fin des anciennes formes démocratiques, ainsi que du vieux type de cinéma bourgeois. En

24 G. Deleuze, « Sur et sous la communication (Godard-Mieville). Trois questions sur *Six fois deux* », <https://derives.tv/sur-et-sous-la-communication/>.

25 J. Vincent, « Godard, les médias et la communication », [dans :] L. A. Serrut (dir.), *Le cinéma de Jean-Luc Godard et la philosophie*, Paris, L'Harmattan, 2019, p. 98.

même temps, la mort marque le début d'une nouvelle phase de l'histoire et du cinéma »²⁶.

Dans ce film, on peut remarquer la crise de la narration traditionnellement comprise, conformément à sa thèse prédite depuis 1966 – la « mort du cinéma », si on se concentre sur les stratégies visant à briser l'illusion cinématographique, en aspirant au rôle de théâtre et de subversivité de l'esthétique urbaine comme signal de la situation politique actuelle. Ce phénomène s'est produit dans la seconde moitié des années 1960 dans des films comme *Weekend* et *One plus One* :

Weekend et *One plus One*, avec leurs longs plans et plans d'ensemble, se tournent en même temps vers le spectacle et vers sa disparition. Dans ce dernier film, par exemple, il semble y avoir une ambivalence non résolue à l'égard des images du groupe pop : les plans des Rolling Stones au travail sont-ils une représentation de la révolution comme un travail en cours, ou une exposition du cynique, étapes de production bien planifiées d'une chanson pop ? De manière significative, *One plus One* n'est qu'un processus, ou peut-être même seulement une pratique, puisque nous voyons les Stones travailler méticuleusement et lentement pour terminer « Sympathy for the Devil », mais nous n'entendons jamais la fameuse mélodie dans sa version finale.²⁷

Cependant, il faut souligner que l'accueil critique de ce film fut défavorable en France après la première :

mis à part un beau papier enthousiaste de Henry Chapier dans *Combat* et un texte vibrant de Jean-Louis Bory dans *Le Nouvel Observateur*. Mai 68 est loin, l'œuvre est incomprise et, devant le caractère volontairement balbutiant, voire bégayant du film, plusieurs journaux s'engouffrent dans un jeu de mots aussi simpliste qu'humiliant : « One + One = zéro ». Le *Journal du dimanche*, lui, titre « Godard : du marxisme selon Groucho ».²⁸

²⁶ *Ibidem*, p. 64.

²⁷ A. De Baecque, *Godard*, Paris, Grasset, 2010, p. 434.

²⁸ P. Bonitzer, « Hors-champ. Un espace en défaut », *Cahiers du Cinéma*, 1971/1972, n° 234-235, p. 19.

Ce film, synonyme de contre-culture et de cinéma engagé, apparaît comme l'objet d'un dialogue entre les arts, nous offrant un plan interprétatif et analytique qui inspire les travaux ultérieurs à sa révision intertextuelle.

bibliographie

- Baecque A. D., *Godard*, Grasset, Paris 2010.
- Bonitzer P., « Hors-champ. Un espace en défaut », [dans :] *Cahiers du Cinéma*, 1971/1972, n° 234-235.
- Bourdieu P., *Sur la télévision*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- Burgin V., « Cinéma interactif et non-cinématographique », [dans :] *Trafic: Revue de cinéma*, 2011, n° 79.
- Deleuze G., « Sur et sous la communication (Godard-Mieville). Trois questions sur *Six fois deux* », <https://derives.tv/sur-et-sous-la-communication/>.
- Godard J.-L., *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Paris Editions Albatros, 1980, t. 1.
- Hayes K. J., « The book as motif in *One plus One* », [dans :] *Studies in French Cinema*, 2014, t. 4, n° 3.
- Jullier L., *L'écran post-moderne. Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- MacCabe C., *Godard, Images and Politics*, London & Basingstoke, Macmillan Press Ltd, 1980.
- Mazierska E., *Pasja. Filmy Jean-Luca Godarda*, Warszawa-Kraków, Korporacja ha!art, 2010.
- Meder T., « *One plus one*. Film und Branding », [dans :] Andrzej Gwóźdź (dir.) *Film als Baustelle. Das Kino und seine Paratexte*, Marburg. Schüren Verlag, 2011.
- Michelson A., « Film and the Radical aspiration », [dans :] P. Adam Sitney (éd. critique), *Film Culture*, London, Secker & Warburg, 1970.
- Mitchell W. J. T., *Iconology. Image, text, ideology*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1987.
- Richards K., Fox J., *Życie. Autobiografia*, Magdalena Bugajska (trad.), Wydawnictwo Albatros Andrzej Kuryłowicz s.c., Warszawa, 2010.
- Spielman Y., « Intermedia and the Organization of the Image: Some Reflections on Film, Electronic, and Digital Media », [dans :] *Iris*, 1998, n° 25.
- Vincent J., « Godard, les médias et la communication », [dans :] L. A. Serrut (dir.), *Le cinéma de Jean-Luc Godard et la philosophie*, Paris, L'Harmattan, 2019.

abstract

Ut pictura poesis. From *One plus One* to the « Godardesques » in contemporary aesthetics

The article deals with Jean-Luc Godard's interventions in the multimedia arts, known as « fraternal arts », and *ut pictura poesis* to reconsider the audiovisual juxtaposition of fiction and documentary in the late sixties and « cinema effects » in contemporary art installations. It retraces some of the main elements of the film *One plus One* directed by Jean-Luc Godard and addresses its role and importance in the clandestine nature of artistic creation by revealing the interconnections between « musical history in the making » and the aesthetics of graffiti, Brechtian quote, and distancing (*Verfremdungseffekt*). In the second part, the essay draws on Burgin and Dubois to examine how so-called « Godardesques » emerges in the context of contemporary museum installations. By approaching artistic works, our wish is to reveal the forms of reconstitution of the Godardian *One plus One*. These works loosely linked to classical cinema can be considered, following Burgin, as cinematic heterotopias.

keywords



Jean-Luc Godard, *ut pictura poesis*, cinematographic heterotopia, Godardesque, Rolling Stones

mots-clés

Jean-Luc Godard, *ut pictura poesis*, hétérotopie cinématographique, Godardesque, Rolling Stones

kamil lipiński

Kamil Lipiński est titulaire d'un doctorat en philosophie (Université Adam Mickiewicz, Poznań) avec une formation en études culturelles et en communication sociale. Il a publié une monographie intitulée *Mapowanie obrazu. Między estetyczną teorią a praktyką* et édité le numéro thématique de la revue *Sensus Historiae* sous le titre « Théorie culturelle française : contextes et applications ». Il a remporté la deuxième place au concours PSA/JPW Postgraduate Essay Prize 2019. Kamil Lipiński a publié dans de nombreuses revues, telles que *Substance. A review of theory and literary criticism*, *Film-Philosophy*, *Journal of Aesthetics & Culture*, *French Cultural Studies*, *Images*, *Illuminace*, *Cinéma & Cie*.

PUBLICATION INFO		
Cahiers ERTA	e-ISSN 2353-8953 ISSN 2300-4681	
Received : 23.02.2023 Accepted : 21.08.2023 Published : 22.03.2024	VARIA	AJSC 1200
		
ORCID : 0000-0001-5109-3698		
K. Lipiński, « <i>Ut pictura poesis. De One plus One aux " Godardesques " dans l'art contemporain (1^{re} partie)</i> », [dans :] <i>Cahiers ERTA</i> , 2024, nr 37, pp. 117-133. DOI : 10.4467/23538953CE.24.006.19420		
www.ejournals.eu/CahiersERTA/		
Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).		

COMPTES RENDUS

Annelies Schulte Nordholt, *Georges Perec et ses lieux de mémoire. Le projet de Lieux*, Leyde, Brill, coll. « Faux Titre », 2022, 268 p.

En 1969, Georges Perec, le membre le plus connu de l'Oulipo, a entamé un projet littéraire qui a duré douze ans. L'objectif de *Lieux*, comme s'appelait ce texte à contraintes complexe, était de décrire mensuellement douze espaces parisiens. Chaque mois, Perec travaillait sur la description de deux lieux : la première était réalisée sur place, avec le plus de précision possible (de manière similaire à *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, paru quelques années plus tard) ; la seconde était en revanche rédigée de mémoire, dans le but d'évoquer toutes les associations et les souvenirs liés à chaque espace choisi. Le même processus créatif devait être répété chaque année et se poursuivre pendant douze ans, alors que les textes achevés étaient placés dans des enveloppes scellées pour éviter les influences mutuelles et « un risque de contamination » (p. 3) possible.

Lieux prévoyait un total de 288 enveloppes que l'auteur avait initialement l'intention de n'ouvrir qu'après l'exécution du projet et de publier sans faire de révisions majeures. Le texte visait ainsi à montrer le triple aspect du vieillissement : celui de l'espace urbain, celui des souvenirs et celui de l'écriture en tant que telle. Cependant, l'expérience personnelle de Perec, que Philippe Lejeune analyse plus en détail dans *La Mémoire et l'Oblique Georges Perec autobiographe*, a directement influencé la suspension de la contrainte adoptée

et l'abandon définitif du projet en 1975. Six années de travail ont toutefois laissé à Perec 133 enveloppes, dont certaines ont été ouvertes de son vivant et reprises par lui dans le cadre d'autres projets. Ce n'est qu'en 2022 que les Éditions du Seuil ont publié pour la première fois le contenu de toutes ces enveloppes, dont beaucoup avaient déjà été descellées après la mort de l'écrivain. Il s'agit donc des textes qui sont en partie « des souvenirs » et « des observations » non censurés de Perec, tels qu'il les a laissés dans la seconde moitié des années 1960.

Georges Perec et ses lieux de mémoire : Le Projet de Lieux d'Annelies Schulte Nordholt est la première tentative d'analyse de ce projet énorme inachevé, qui comprend l'ensemble des textes de *Lieux* ainsi que de nombreux matériaux complémentaires qui y ont été joints. La chercheuse avait déjà publié un ouvrage en partie consacré à Georges Perec : *Perec, Modiano, Raczymow : la génération d'après et la mémoire de la Shoah*¹, dans lequel la notion de lieux parisiens constituait l'un des principaux axes de son exploration académique. Dans sa dernière recherche, elle se réfère à ses analyses antérieures et met en évidence l'aspect autobiographique de l'écriture de Perec, en explorant les éléments qui permettent aux douze espaces parisiens de se transformer en lieux de mémoire perecquiens.

En accord avec la thèse avancée par Philippe Lejeune, Schulte Nordholt définit « l'oblique » comme l'ultime geste autobiographique de Perec et comprend « le déplacement » également au « sens freudien du terme » (p. 7). Mais contrairement à de nombreux textes de Perec dans lesquels les allusions biographiques les plus personnelles et en même temps les plus encryptées

1 A. Schulte Nordholt, *Perec, Modiano, Raczymow : la génération d'après et la mémoire de la Shoah*, Amsterdam – New York, Éditions Rodopi, 2008.

sont celles qui touchent le sujet de l'absence de mémoire, du vide et de la mort prématurée de ses parents, *Lieux* est considéré non seulement comme « un tombeau d'un amour » pour la mère tuée à Auschwitz, mais aussi comme celui pour Suzanne Lipinska, l'amante de Perec, et surtout comme un « tombeau des commencements » (p. 86). Ces « commencements » étant, selon l'auteure, un antidote contre l'oubli associé à la première partie de sa vie. Et même si les références au passé douloureux y sont bien présentes, la meilleure preuve en étant la partie consacrée à la rue Vilin où Perec a passé les six premières années de sa vie, la grande majorité des lieux parisiens qu'il choisit sont liés à ses expériences de jeunesse. On y trouve, entre autres, des mentions de sa vie sociale, du lieu de sa fugue mémorable de l'école, des lieux où il a écrit ses premiers romans, et des évocations de sa vie amoureuse qui sont quasiment absentes de ses autres textes autobiographiques.

Comme le note Schulte Nordholt, les lieux perrecquiens sont également ancrés dans la mémoire collective des Parisiens des années 1950 et 1960 (ce qui rend le projet, à cet égard, proche du concept de *Je me souviens*), tout en correspondant aux endroits d'« origines différentes » (p. 2) de Perec, à l'essence de sa vie quotidienne et à son « infra-ordinaire » le plus éphémère. On y trouve, par exemple, les descriptions de la rue Saint-Honoré, où Perec a connu pendant ses études un épisode dépressif qui est devenu plus tard le sujet de son roman *Un homme qui dort*, mais aussi des références à la place de la Contrescarpe, endroit de rencontre avec ses amis tunisiens, ou à la rue de la Gaité, où il a passé beaucoup de temps avec son meilleur ami Jacques Lederer.

Bien que ces liens autobiographiques aient déjà été largement évoqués, notamment par Philippe Lejeune, Annelies Schulte Nordholt les envisage dans

la perspective de textes et de contextes jusqu'à présent inconnus. Elle met par exemple en relief la double référence de *Lieux*, qui fonctionnent d'une part comme des « lieux de mémoire » (p. 12) renvoyant à une topographie urbaine particulière, et d'autre part comme des « lieux rhétoriques », c'est-à-dire des lieux du jeu du langage en tant que tel, langage qui devient lui-même un espace d'un art d'écrire.

Il convient toutefois de noter que, si Schulte Nordholt identifie la problématique relative à la rhétorique moderne en tant qu'axe principal de son enquête, elle ne se limite en réalité qu'au troisième chapitre de son étude. Dans un premier temps, la chercheuse retrace la genèse du projet de *Lieux*, qu'elle inscrit d'emblée dans le cadre d'un espace d'expérimentation qui n'est pas loin des principes de l'art conceptuel des années 1970. Une telle introduction, fondée en bonne partie sur des thèses déjà avancées par d'autres auteurs², permet de considérer *Lieux* à la lumière de l'ensemble de l'œuvre quadri-directionnelle de Perec (autobiographique, ludique, sociologique et romanesque) et constitue une introduction précieuse pour ceux qui connaissent son œuvre principalement à travers le prisme de ses activités strictement oulipiennes. Ce qui est un atout incontestable de cette enquête, c'est que Schulte Nordholt ne s'attarde pas trop sur les textes de *Lieux* publiés auparavant, qui avaient déjà fait l'objet d'autres analyses approfondies. Et même quand c'est le cas, comme pour le texte bien connu consacré à la rue Vilin, elle prend en compte des aspects précédemment négligés par d'autres, de sorte que cet espace urbain, lié au passé le plus traumatisant de Perec, réapparaît sous un angle

2 Tels que, par exemple, Ph. Lejeune dans le mentionné ci-avant *La Mémoire et l'Oblique Georges Perec autobiographe*, Derek Schilling dans *Mémoires du quotidien : les lieux de Perec* ou les auteurs de plusieurs articles faisant partie des « Cahiers Georges Perec » n° 12 consacrés au sujet de l'espace dans l'œuvre perecquienne.

tout à fait nouveau comme faisant partie de sa « géographie fantasmatique » (p. 159).

Un élément intéressant du livre de Schulte Nordholt est le fait qu'il s'appuie également sur un large matériel photographique précédemment inaccessible qui, à la demande de Perec, a été créé pendant son travail littéraire sur *Lieux*. Les mentions des photographies déjà bien connues de la rue Vilin prises par Pierre Getzler (où Perec, contre son gré, est photographié avec un carnet à la main) apparaissent ici comme un point de référence nécessaire pour l'analyse que la chercheuse consacre aux photographies de Christine Lipinska, jusqu'alors inconnues. Près d'une vingtaine d'entre elles (l'ensemble de la série en compte deux cent trente) enrichissent également le texte de Schulte Nordholt qui juxtapose les fragments de *Lieux* consacrés aux rues Gaité, Saint-Honoré, à l'avenue Junot et à l'Île Saint-Louis au matériel visuel, en les montrant comme deux esthétiques presque homogènes et complémentaires. Elle reconnaît ainsi le désir perecquien d'épuisement, particulièrement évident dans les textes de type « réel », comme une technique reprise par Lipinska, qui, par le biais de la photographie, « visualise la présence d'un sujet qui regarde, et qui est également un corps orienté, pris dans ses positions successives dans l'espace » (p. 118). Comme les textes de Perec, pleins d'énumérations d'objets et de détails architecturaux, les photographies réalisées pour ce même projet sont, selon la chercheuse, pleines de diverses saturations et donnent « une sensation de trop-plein » (120). De ce fait, l'esthétique littéraire de Perec est traduite dans le cadre d'une photographie comme « un décentrage » et « une troncation » de l'image qui, d'après Christelle Reggiani citée par Schulte Nordholt, « correspond à l'aencrage du manque » (p. 125).

Une part importante de la recherche de l'auteure consiste également à poursuivre l'analyse – entreprise

auparavant par Philippe Lejeune – de l'aspect graphique des enveloppes comprenant les textes littéraires. Elle présente ainsi la typographie, la calligraphie, l'aspect matériel, et même la gamme de couleurs ou le degré de remplissage des pages comme des éléments essentiels du niveau du signifiant. En tant que tels, ils confirment le caractère unique des textes particuliers dont l'ambiance passe d'« un étouffement propre au cauchemar » (p. 104) à la « joie d'archiver et d'écrire son lieu » (p. 108). Cette investigation s'inscrit d'ailleurs dans la réflexion plus large qu'Annelies Schulte Nordholt consacre à la question de l'archive. Là encore, on peut conclure que, si la comparaison de l'œuvre de Perec au fonctionnement de l'archive au sens de Jacques Derrida n'est pas une toute nouvelle piste de recherche, l'auteure enrichit les études déjà existantes en y incluant non seulement les textes littéraires de *Lieux*, mais aussi les photographies et les enveloppes qui les accompagnent. De ce point de vue, « *Lieux* s'avère [...] une archive ambivalente, autant du côté thématique que du côté matériel » (p. 109). Cependant, comme le souligne Schulte Nordholt, « [c]ette ambivalence correspond bien à la nature contradictoire de l'archive qui, selon Derrida, est un conservatoire travaillant à sa propre perte » (p. 109).

La recherche sur les enjeux littéraires de *Lieux* dans le contexte des règles de la rhétorique constitue quand même la tâche la plus importante entreprise par Schulte Nordholt dans son livre. Mais au lieu de la rhétorique ancienne, elle évoque la version moderne de celle-ci, proposée par Roland Barthes lors de son séminaire à l'École Pratique des Hautes Études, auquel Georges Perec a participé entre 1964 et 1965. L'objectif qu'elle poursuit dans la dernière partie de *Georges Perec et ses lieux de mémoire* est donc d'explorer les points de contact entre le séminaire de Barthes (dont le contenu a été publié sous le titre *Recherches sur la rhétorique*)


et les méthodes créatrices employées par Perec dans *Lieux*. Pour Barthes, la rhétorique tente par ailleurs de répondre à la même question que celle posée par les membres de l'Oulipo, c'est-à-dire : quel contenu donner à un échafaudage défini au préalable selon des règles déterminées. La réponse à cette question repose, comme le confirme Schulte Nordholt, sur le suivi scrupuleux des règles de préparation du discours, telles que par exemple *Inventio*, *Dispositio* ou *Elocutio*. Mais pour Perec la rhétorique se veut « un art d'écrire, une poésie beaucoup plus qu'un art de convaincre » (p. 180).

En conclusion, nous pouvons considérer le livre d'Annelies Schulte Nordholt avant tout comme un prolongement précieux de nombreuses pistes de recherche déjà tracées par d'autres perecologues. Sa réflexion sur les lieux de mémoire de Perec se situe directement dans le sillage de Derek Schilling et de Philippe Lejeune ; l'analyse de la photographie de Christine Lipinska s'inspire largement des recherches de Christelle Reggiani³, tandis que sa tentative d'identifier les mécanismes rhétoriques qui régissent *Lieux* prend place dans la continuité des recherches de Mireille Ribière sur l'influence de Barthes sur l'œuvre de Perec. Tout en s'appuyant sur le corpus existant de ce que l'on appelle « la perecologie », l'auteure l'enrichit avec le nouveau contexte de *Lieux* qu'elle prend en compte dans toute sa multidimensionnalité, englobant le texte, la photographie et les aspects matériels et typographiques. Une qualité importante de la démarche de la chercheuse est qu'elle se concentre sur ces quelques questions ciblées, sans jamais tenter de couvrir avec son analyse l'ensemble des quelques centaines de pages du contenu de *Lieux*. Cela nous permet de considérer *Georges Perec et ses*

3 Cf. Ch. Reggiani, « Le temps des images », [dans :] *Eadem, L'Éternel et l'éphémère. Temporalités dans l'œuvre de Georges Perec*, Amsterdam – New York, Éditions Rodopi, 2010.

lieux de mémoire : *Le Projet de Lieux* à la fois comme une première étude monographique consacrée à cet énorme projet inachevé, mais aussi comme le début d'un chemin et un point de repère pour bien d'autres études qui y seront certainement consacrées dans les années à venir.

JAGODA KRYG

PUBLICATION INFO			
Cahiers ERTA	e-ISSN 2353-8953 ISSN 2300-4681		
	Received : 17.01.2024 Accepted : 05.02.2024 Published : 22.03.2024	COMPTES RENDUS	
ORCID : 0000-0003-2060-4007			
<p>J. Kryg, « Annelies Schulte Nordholt, <i>Georges Perec et ses lieux de mémoire. Le projet de Lieux</i>, Leyde, Brill, coll. " Faux Titre ", 2022, 268 p. », [dans :] <i>Cahiers ERTA</i>, 2024, nr 37, pp. 135-142. DOI : 10.4467/23538953CE.24.007.19421</p>			
www.ejournals.eu/CahiersERTA/			
Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).		