

Sous la direction de  
**Charles Perraton**  
**Étienne Paquette**  
**Pierre Barrette**



# Robinson à la conquête du monde

Du lieu pour soi  
au chemin vers l'autre



Presses de l'Université du Québec



## Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives Canada

Vedette principale au titre :

Robinson à la conquête du monde : du lieu pour soi au chemin vers l'autre

(Cahiers du gerse)

Comprend des réf. bibliogr.

Publ. en collab. avec : Groupe d'études et de recherches en sémiotique des espaces.

ISBN 2-7605-1444-7

1. Crusoé, Robinson (Personnage fictif). 2. Communication interpersonnelle. 3. Altérité.  
4. Solitude. 5. Espace et temps. I. Perraton, Charles, 1948- . II. Paquette, Étienne,  
1978- . III. Barrette, Pierre, 1964- . IV. Université du Québec à Montréal.  
Groupe d'études et de recherches en sémiotique des espaces. V. Collection.

PN57.C78R62 2006

809'.927

C2006-940699-5

### PRESSES DE L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

Le Delta I, 2875, boulevard Laurier, bureau 450

Québec (Québec) G1V 2M2

Téléphone: (418) 657-4399 • Télécopieur: (418) 657-2096

Courriel: puq@puq.quebec.ca • Internet: www.puq.ca

Diffusion / Distribution :

#### CANADA et autres pays

DISTRIBUTION DE LIVRES UNIVERS S.E.N.C.

845, rue Marie-Victorin, Saint-Nicolas (Québec) G7A 3S8

Téléphone: (418) 831-7474 / 1-800-859-7474 • Télécopieur: (418) 831-4021

#### FRANCE

AFPU-DIFFUSION

SODIS

#### SUISSE

SERVIDIS SA

5, rue des Chaudronniers, CH-1211 Genève 3, Suisse

Téléphone: 022 960 95 25

Télécopieur: 022 776 35 27



La Loi sur le droit d'auteur interdit la reproduction des œuvres sans autorisation des titulaires de droits. Or, la photocopie non autorisée – le « photocopillage » – s'est généralisée, provoquant une baisse des ventes de livres et compromettant la rédaction et la production de nouveaux ouvrages par des professionnels.

L'objet du logo apparaissant ci-contre est d'alerter le lecteur sur la menace que représente pour l'avenir de l'écrit le développement massif du « photocopillage ».



# Robinson à la conquête du monde

*Du lieu pour soi au chemin vers l'autre*

sous la direction de

Charles PERRATON  
Étienne PAQUETTE  
Pierre BARRETTE

2006

 Presses  
de l'Université  
du Québec

Cahiers du gerse



## **Comité de lecture**

Maurice AMIEL, École de design, UQÀM

Charles PERRATON, Département de communication sociale & publique, UQÀM

Jean-François RENAUD, École des médias, UQÀM

Gina STOICIU, Département de communication sociale et publique, UQÀM

Philippe SOHET, Département de communication sociale et publique, UQÀM

Monika Kin GAGNON, Département des communications, Concordia University

Pierre BARRETTE, Département de français, Cégep du Vieux Montréal

Renée HOUDE, Département de communication sociale et publique, UQÀM

## **Comité scientifique & de rédaction**

Maurice AMIEL, École de design, UQÀM

Serge CARDINAL, Département d'histoire de l'art, Université de Montréal

Mike GASHER, Department of Journalism, Concordia University

François JOST, Département des communications, Université de Paris III Sorbonne-Nouvellet

Germain LACASSE, Département d'histoire de l'art, Université de Montréal

Alain MÉDAM, Sociologue et peintre

Charles PERRATON, Département de communication sociale et publique, UQÀM

Bernard PERRON, Département d'histoire de l'art, section des études cinématographiques, Université de Montréal

Jean-François RENAUD, École des médias, UQÀM

Jean-Philippe UZEL, Département d'histoire de l'art, UQÀM

## **Remerciements**

Le Gerse remercie la Faculté de Communication, ainsi que le Département de communication sociale et publique de l'UQÀM qui, par leur aide financière, ont rendu possible cette publication.

## **Révision des textes**

Étienne PAQUETTE

Pierre BARRETTE

Julie ARMSTRONG-BOILEAU

## **Graphisme**

Jean-François RENAUD

Jérôme VOGEL

## **Imprimerie**

CopieXpress

*Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés*

© 2006 Presses de l'Université du Québec / Cahiers du gerse

Dépôt légal – 2<sup>e</sup> trimestre 2006

Bibliothèque nationale du Québec / Bibliothèque nationale du Canada

Imprimé au Canada

# Sommaire

7 Présentation — Charles PERRATON

---

11 La Conquête du territoire par la maîtrise des  
moyens de communication — Charles PERRATON

29 En son absence, devenir un autre. Enjeux de  
la mise en forme du sujet dans le mythe de  
Robinson — Philippe THÉOPHANIDIS

43 Pour vivre ici — Étienne PAQUETTE

61 Éthique tactique de l'hospitalité : le *teddungal*  
en transhumance peule — Oumar KANE

73 Le Genre, la règle, l'espace. *Unforgiven* de Clint Eastwood :  
une éthique postmoderne — Pierre BARRETTE

89 Fragments d'images d'un paysage éclopé. Du plan-  
séquence de Zapruder sur l'assassinat de Kennedy à  
l'obsession du cadre et des frontières dans l'imaginaire  
américain — Mathieu-Alexandre JACQUES

131 Le Festival International de Jazz de Montréal :  
un *non-lieu* pour tous — Éva KAMMER

151 À la frontière de soi et de l'autre — Nada MOUFAWAD

177 Rencontre et altérité : une lecture herméneutique de  
*Vendredi ou les limbes du Pacifique* — Annick MARTINEZ

193 Nous sommes tous des Robinson. Espace et imaginaire  
dans la rencontre de l'autre — Éric CHAMPAGNE

205 *Homo Turisticus Laddakiensis* — Philippe SOHET

---

221 Bibliographie générale

235 Notes sur les collaborateurs



# Présentation

Charles PERRATON

Avec ce septième numéro des *Cahiers du gers* se poursuit notre réflexion générale sur l'ancrage du pouvoir dans l'espace par les moyens de communication, à travers le développement du thème « du lieu pour soi au chemin vers l'autre ».

Le lieu permet à l'homme, en effet, d'avoir sa place et au sujet d'avoir lieu d'être. Le lieu n'en reste pas moins le terme et le point de départ des rapports de communication et des déplacements qui mènent vers l'autre. Or, lorsque l'expérience du chemin est négligée pour l'atteinte d'un but, les chances de rencontre se trouvent diminuées. C'est là peut-être la leçon qu'il faut tirer de l'expérience de Robinson sur son île et de l'histoire de la Conquête de l'Ouest américain.

Le mythe de Robinson n'est-il pas celui de la solitude avec ses deux versants : le désespoir de l'homme incapable de vivre seul et la solitude conquise et aménagée ? En ce sens, l'île de Robinson serait le prototype de l'espace hétérotopique, le lieu par excellence pour soulever la question de l'autre en l'absence d'autrui.

À sa manière, l'explorateur américain reprend, là où Robinson l'a laissée, l'expérience de la rencontre de l'autre. Faut-il rappeler que le Robinson de Tournier a d'abord tenté de tuer Vendredi pour éviter d'avoir à partager son temps et son espace (son île) avec « un sauvage ». Situation en tout point comparable à celle des explorateurs américains qui tentèrent d'éliminer les Indiens avant de se résigner à leur concéder un espace en « réserve » sur le territoire.

À l'instar du Robinson de Defoe (1719) et de celui de Tournier (1977), les conquérants se croient dans leur droit et considèrent légitime leur marche vers l'Ouest et le progrès – les deux en venant à se confondre.

L'ensemble des textes du présent ouvrage contribue à la problématisation et à l'élaboration d'une éthique de l'espace et de la communication.

**Charles Perraton** s'inspire des travaux de Michel Foucault pour aborder la question de la conquête du territoire en termes de capacités techniques, de rapports de communication et de relations de pouvoir.

**Philippe Théophanidis** suggère que la capacité de tracer à partir du « lieu pour soi » un « chemin vers l'autre » se fonde notamment « sur l'aptitude du sujet à différer de lui-même, à circuler hors de lui-même, à devenir à lui-même un autre ».

À partir d'un meurtre qui ne survient pas dans le roman *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, **Étienne Paquette** effectue une relecture de l'ouvrage de Michel Tournier. Celle-ci met en lumière un ensemble de propositions « sur l'effectivité de la loi et les conditions dans lesquelles son application, pour être stricte, n'en réprime pas pour autant les impulsions, les "prélève" plutôt pour un usage créateur ».

**Oumar Kane** montre que l'éthique peule du *Teddungal* constitue un modèle intéressant pour penser autrement la relation à autrui, puisqu'elle suppose que l'Étranger de passage est similaire au soi (qui est également de passage) en des espaces momentanément faits lieux.

**Pierre Barrette** soutient que le western « ouvre une brèche et balise un parcours dont on dira donc qu'il répond dans sa substance même à un questionnement fondamental pour la compréhension des liens souvent complexes qu'entretiennent, aux États-Unis, le cinéma et la morale ».

À partir du film d'Abraham Zapruder, **Mathieu-Alexandre Jacques** soutient l'hypothèse que « la politique américaine de la fermeté et du raidissement va de pair avec l'affirmation quasi vitale d'un retranchement dans l'intimité de la forteresse et s'accompagne de la renaissance de l'idéal de la conquête et de l'exploration des espaces non encore défrichés ».

**Éva Kammer** applique le concept de « non lieu » à l'analyse des espaces publics urbains pour mettre en question les pratiques actuelles de gestion des lieux qui veillent à ce que le cours des choses soit prévu et déterminé, au risque de mettre la liberté des individus en péril.

**Nada Moufawad** soutient que la production cinématographique libanaise des dernières années est l'œuvre de réalisateurs qui réduisent une multitude de conflits interétatiques et intra-étatiques entre dix-huit communautés religieuses et plusieurs armées étrangères à un seul conflit entre musulmans et chrétiens, favorisant par là les représentations orientalistes des petites guerres et s'opposant à une représentation de l'Autre dans toute sa complexité.

**Annick Martinez** élabore un parallèle intéressant entre le rôle du thérapeute et celui de Vendredi comme partenaire transitionnel dans sa relation à autrui.

**Éric Champagne** prend appui sur les travaux de Maurice Blanchot et de Paul Ricœur pour élaborer l'idée selon laquelle « nous demeurons seuls sur notre île intérieure, aménageant notre territoire du mieux que nous le pouvons, en attendant la survenue de l'autre ».

**Philippe Sohet** présente selon le format du carnet de route un propos qui, sous la licence des anecdotes, se permet quelques classifications ambitieuses, à propos de l'Autre et des compagnons de voyage, de ce qu'il nomme par dérision l'*Homo turisticus*...



# La Conquête du territoire par la maîtrise des moyens de communication

Charles PERRATON

*Prenons un observateur philosophe qui commence son voyage par les sauvages des Montagnes Rocheuses et se dirige vers notre côte est. Là-bas, il pourrait observer des gens vivant au degré le plus primitif d'association, sans autre loi que celle de la nature, qui s'alimentent et se couvrent de la chair et de la peau des bêtes sauvages. Il trouverait ainsi à notre frontière des Indiens à l'état pastoral, qui élèvent des animaux domestiques pour pallier les déficiences de la chasse. Viennent ensuite nos propres concitoyens à demi barbares, pionniers de la marche de la civilisation, et en avançant de la sorte, notre observateur rencontrerait par degrés les diverses nuances du progrès de l'homme avant de le trouver à son état le plus avancé jusqu'à maintenant dans nos ports maritimes. Ce voyage est en fait dans l'espace l'équivalent d'un survol dans le temps du progrès de l'homme depuis l'enfance de sa création jusqu'à nos jours.*

Thomas Jefferson

## Introduction

On croit à tort que la conquête du territoire entraîne nécessairement la sortie du *lieu pour soi* pour entreprendre le *chemin qui mène inévitablement vers l'Autre*. Or, c'est la nature des interactions entre l'homme et le monde et celles entre les hommes au cours d'une telle expérience qui fera la différence entre la simple exploration, la conquête et la véritable rencontre.

Quel serait le cadre à partir duquel cette question pourrait être problématisée? Comment faire l'analyse et la critique des discours, des pratiques et des mécanismes de pouvoir qui confortent le mouvement expansionniste américain, autant dans sa forme primitive, lors de la Conquête de l'Ouest, que dans sa forme évoluée aujourd'hui, à l'heure de la globalisation et de l'hégémonie?

M'inspirant des travaux de Michel Foucault, j'aborderai la question de la conquête du territoire en termes de capacités techniques, de

rapports de communication et de relations de pouvoir. Je ne compte pas faire une analyse historique exhaustive de la Conquête de l'Ouest, ni une analyse géopolitique fine de la situation actuelle de l'expansionnisme américain. Je compte plutôt pointer et analyser les événements et les discours marquants de chaque époque pour mieux faire ressortir un certain nombre d'enjeux actuels sur les plans de l'espace et de la communication.

De la Conquête de l'Ouest, je retiendrai l'œuvre et les discours de Thomas Jefferson (1743-1826), initiateur de l'expédition Lewis & Clark entre 1803 et 1805, et ceux des généraux de l'armée américaine qui livrèrent une guerre totale aux Indiens tout au long d'*Un siècle de déshonneur* (Jackson, 1972). En ce qui concerne le mouvement expansionniste américain actuel, je traiterai surtout de la stratégie des « faucons », présentement au pouvoir, qui vise la « mise en forme » du monde par celle de l'espace.

## I. Question de méthode

Pour Foucault, l'analyse critique du monde d'aujourd'hui passe moins par la découverte de ce que nous sommes que par le refus des formes actuelles de subjectivité. En fait, l'attitude qu'il développe est moins celle du refus que celle de la critique, de l'examen critique de la question du pouvoir (Foucault, 2001f : 1393).

Foucault pose le principe que l'homme est un être pensant capable de problématiser « à la fois le rapport au présent, le mode d'être historique et la constitution de soi-même comme sujet autonome » (Foucault, 2001f : 1390). En se référant au texte de Kant (1991), il définit la modernité comme une attitude consistant à héroïser ironiquement le temps présent et à s'astreindre à l'élaboration ascétique de soi (ce qui n'a rien à voir avec la découverte de soi-même et de « sa vérité cachée ») en entreprenant « de savoir comment et jusqu'où il serait possible de penser autrement » (Foucault, 1984b : 14-15). Cette critique permanente de notre être se fait par le travail critique de la pensée sur elle-même, lorsque devient possible l'expérience des limites à franchir par le travail réflexif sur nous-mêmes en tant qu'êtres libres, libres d'imaginer, de se souvenir, de vouloir et de concevoir le monde autrement.

À la question de ce que nous sommes aujourd'hui, Foucault répond par l'analyse des mécanismes de pouvoir à l'œuvre dans le « champ multiple et mobile des rapports de force » (1976 : 135). Pour ce faire, il distingue trois premiers domaines de pouvoir (ou types de relation) qui s'imbriquent de façon singulière d'une époque à l'autre : le domaine des choses et des techniques, celui des signes et de la communication et celui de l'action des hommes et des moyens de contrainte.

Dans le premier cas, le pouvoir s'exerce en termes de *capacités techniques* et il est le lieu pour les individus d'entrer dans des rapports directs ou médiatisés (instrumentaux) de transformation du réel. Dans le deuxième, le pouvoir se manifeste sous la forme de *rapports de communication* entre les individus qui transmettent de l'information et entrent dans des rapports de réciprocité et de fabrication de sens grâce aux différents systèmes de signes. Dans le dernier cas, le pouvoir se concrétise dans les divers modes d'action entrepris par les uns sur l'action des autres; on parle alors de *relations de pouvoir*. Le pouvoir peut dès lors être considéré comme une forme généralisée de « gouvernement », qui assure la « conduite des conduites ». La liberté des sujets étant la condition d'exercice du pouvoir, la tâche politique qui nous incombe devient celle d'analyser, de critiquer et de contribuer à la reconfiguration des relations de pouvoir.

Cette proposition méthodologique de Foucault permet de considérer les discours et les événements non seulement comme des faits linguistiques et historiques mais aussi comme des « faits polémiques et stratégiques » qui contribuent à la constitution des sujets historiques (Foucault, 2001j : 1407-1408). Mon analyse portera donc sur les formes d'objectivation des sujets historiques que génèrent les techniques (les dispositifs et les moyens techniques de communication), les rapports de communication (les rencontres et les interactions) et les relations de pouvoir (les lois, les traités et les opérations militaires) lors de deux moments particuliers du mouvement expansionniste américain.

## 2. La Conquête de l'Ouest

La découverte de l'Amérique plonge les puissances coloniales de l'époque – Angleterre, Espagne, France et Portugal – dans une lutte sans merci pour la conquête du territoire. Très tôt, les Américains prendront leur distance par rapport à la mère patrie et feront leur indépendance (1776). Ils entreprendront dès lors un long et irréversible mouvement d'expansion territoriale qui permettra de donner à leur nouvel État la taille d'un continent. Le retour sur la Conquête de l'Ouest devrait donc nous aider à comprendre le sens et les origines du mouvement expansionniste américain et à répondre aux questions suivantes : quels furent les motifs de la Conquête ? Par quels moyens s'est-elle faite ? Et quel en fut le prix ?

### 2.1 Les capacités techniques

1811 : John Hall invente le fusil à chargement par la culasse.

1837 : Samuel Morse invente le télégraphe.

1869 : 1<sup>re</sup> ligne ferroviaire transcontinentale.

La Conquête n'aurait pu réussir sans la mise en œuvre de moyens techniques adaptés et puissants. Or, le domaine des choses et des techniques en fut un que maîtrisaient parfaitement les Blancs. Le fusil, le cheval et le train ont été des moyens incontestables de faire la conquête du territoire et d'assurer la domination des Blancs sur les Indiens. Mais ces capacités techniques présupposèrent l'appui des communications et des rapports particuliers de pouvoir.

Pour Jefferson, les pouvoirs de la science donnent à l'homme les moyens de maîtriser la nature. La prise de possession du territoire exige de ce point de vue « que le monde vivant, sous toutes ses espèces, soit méthodiquement nommé, mesuré, décrit [...] » (Blanc, 1997). Mais la conquête du territoire demande davantage que la maîtrise des techniques, et c'est sur l'autorité de la raison et la justice que l'homme blanc pourra compter pour inclure l'Indien dans ce mouvement expansionniste. C'est avec l'Indien ou contre lui que le destin s'accomplira.

*Et considérant l'intérêt que toutes les nations ont à étendre & renforcer l'autorité de la raison & la justice auprès des peuples qui les entourent, il sera utile de recueillir toutes les informations possibles sur l'état de la moralité, de la*

*religion & de l'instruction chez eux, puisqu'elles peuvent permettre à ceux qui œuvrent à les civiliser et à les instruire d'adapter leurs mesures aux principes & usages de ceux auprès desquels ils sont appelés à agir.* (Jefferson, *Lettre à Meriwether Lewis*, le 20 juin 1803, cité dans Blanc, 1997)

Jefferson croit qu'il est de son devoir d'apprendre à connaître l'Indien, de chercher à le comprendre. Mais son effort de compréhension relève d'une visée assimilatrice. Le savoir du sujet ne saurait se partager avec son objet... Cette volonté de savoir s'inscrit dans une conception hiérarchique des cultures et ne peut qu'engendrer des rapports de pouvoir et de domination avec les Indiens sur qui elle s'exercera.

## 2.2 Les rapports de communication

La victoire des Blancs ne pouvait se faire sans la maîtrise des signes et des moyens de communication. Ils ont été incontestablement supérieurs aux Indiens sur le plan de la communication, n'hésitant pas à utiliser les moyens techniques mis à leur disposition et les interprètes au service de leur projet expansionniste. Alors que, pour les Indiens, le langage restait un instrument de désignation du monde et un moyen d'harmoniser leur rapport avec lui, les Blancs n'ont pas hésité à utiliser la communication comme instrument de domination.

1769 : 1<sup>re</sup> liaison postale entre Charleston et N.Y.

1849 : 1<sup>re</sup> liaison postale entre N.Y. et San Francisco.

L'Indienne Sacagawea et les éclaireurs canadiens français qui font partie de l'expédition Lewis & Clark contribuèrent à la maîtrise des moyens de communication et au succès de l'expédition. Après avoir franchi la première partie du voyage à l'aide de chalands sur le Mississippi et sur le Missouri, l'expédition doit ensuite se procurer des chevaux auprès des Indiens des Grandes Plaines. La connaissance des langues et des mœurs autochtones facilite les échanges avec les Indiens. La présence de Sacagawea permet d'établir une chaîne de communication avec les autres interprètes et de conclure un marché avec les Shoshones. Elle-même de la tribu Shoshone, Sacagawea, qui a été faite prisonnière par les Hidatsas, traduit en langue hidatsa les propos du chef Shoshone à son mari, Toussaint Charbonneau; ce dernier traduit le tout en français pour Labiche qui le traduit en anglais pour les capitaines.

De la même façon que les moyens de navigation et de communication terrestre assurèrent les liens entre l'Est et l'Ouest, une chaîne humaine métissée va assurer la communication entre les Blancs et les Indiens. Mais l'identité des Américains est si différente, leur comportement si imprévisible que le système entier de la communication chez les Indiens s'en trouvera ébranlé, les Indiens découvrant peu à peu que les signes ne servent pas uniquement à désigner le monde auquel ils appartiennent, mais qu'ils sont aussi « une arme destinée à manipuler autrui » (Todorov, 1982 : 95).

Le général William T. Sherman partage les croyances de Jefferson, mais parce qu'il est pressé par les propriétaires de lignes de chemin de fer qui, à l'invitation du président Abraham Lincoln (1809-1865), se sont lancés, une soixantaine d'années après l'expédition Lewis & Clark, dans la course à la construction de la première ligne de chemin de fer transcontinentale<sup>1</sup>, il est prêt à accélérer l'histoire. Les investisseurs, le Congrès et l'administration fédérale en viennent à faire la promotion de l'extermination des bisons pour évincer les Indiens des Grandes Plaines. Le 10 juin 1868, le général Sherman écrit à son frère John à propos des conflits qui opposent les Blancs aux Indiens aux abords de la nouvelle voie ferrée.

*The commission for present peace had to concede a right to hunt buffaloes as long as they last, and they may lead to collisions, but it will not be long before all the buffaloes are extinct near and between the railroads, after which the Indians will have no reason to approach either railroad...* (Sherman, 1894 : 320)

*La présente commission pour la paix devait concéder un droit de chasser les bisons aussi longtemps qu'il en reste, avec le risque de mener à des affrontements, mais cela ne saurait tarder avant que tous les bisons ne soient exterminés, après quoi les Indiens n'auront plus de raison d'approcher la voie ferrée...* (Notre traduction)

La série des massacres de Sand Creek (le 29 novembre 1864), Washita River (le 27 novembre 1868) et Wounded Knee (le 29 décembre

---

1 Le 1<sup>er</sup> juillet 1862, le Président Abraham Lincoln signe le « Pacific Railway Act », qui autorise la construction de la première ligne de chemin de fer transcontinentale. La rencontre ferroviaire entre l'Est et l'Ouest se fait le 10 mai 1869, à Promontory Summit, dans l'Utah. 2 800 kilomètres de voie ferrée relie ainsi Omaha, dans le Nebraska, et Sacramento, en Californie.

1890) relèvent d'une logique de la « guerre totale » visant à éliminer les Indiens des Grandes Plaines. Pourtant, le premier traité de fort Laramie, qui fut ratifié par le Congrès en 1851, faisait de cette région un territoire de chasse pour les tribus indiennes et un refuge pour les bisons<sup>2</sup>.

Comment expliquer la défaite des Indiens ? Par l'avance technologique des Blancs ? Sans doute, mais pas uniquement. Il y a aussi d'importantes différences culturelles entre les deux civilisations. Les Indiens s'étonnent que la paix soit de moindre importance que la guerre pour les Blancs, que la paix serve à reprendre ses forces, que la guerre se mène jusqu'à l'épuisement de l'adversaire et que la prise de possession du territoire envahi soit permanente.

La communication joua un rôle important. Autant les interprètes ont servi de moyens aux Blancs pour comprendre et utiliser à leur avantage la communication avec les Indiens, autant ils ont pu représenter un obstacle à la communication, puisque cette dernière s'inscrivait davantage dans le projet d'assimilation que dans celui de la compréhension mutuelle.

*Serait-ce forcer le sens du mot « communication » que de dire, à partir de là, qu'il existe deux grandes formes de communication, l'une entre l'homme et l'homme, l'autre entre l'homme et le monde, et de constater alors que les Indiens cultivent surtout celle-ci, les [Blancs] celle-là ? (Todorov, 1982 : 75).*

*Pour formuler les choses autrement : dans le meilleur des cas, les [Blancs] disent du bien des Indiens ; mais, sauf exception, ils ne parlent jamais aux Indiens. Or c'est en parlant à l'autre (non en lui donnant des ordres mais en engageant un dialogue avec lui) que je lui reconnais, seulement, une qualité de sujet, comparable à celui que je suis moi-même. [...] Si comprendre n'est pas accompagné par une reconnaissance pleine de l'autre comme sujet, alors cette compréhension risque d'être utilisée aux fins de l'exploitation, du « prendre » ; le savoir sera subordonné au pouvoir. (Todorov, 1982 : 137-138)*

---

2 « On estime que trois millions sept cent mille bisons furent massacrés entre 1872 et 1874, et de ceux-ci cinquante mille seulement furent tués par les Indiens, les autres étant victimes d'une frénésie de carnage sans égale dans les annales de l'humanité. » (Jackson, 1972 : 25)

## 2.3 Les relations de pouvoir

1752 : Benjamin Franklin écrit que l'Indien est sauvage par nature.

1776 : Déclaration d'indépendance signée le 4 Juillet.

1778 : Premier traité entre les États-Unis et une nation indienne (les Delawares).

1787 : Proclamation de la Constitution.

1824 : Création du *Bureau of Indian Affairs*.

1832 : La Cour Suprême définit les tribus indiennes comme des « nations domestiques dépendantes ».

1871 : L'*Indian Appropriation Act* ne considère plus les Indiens comme une nation, mais comme des individus protégés par l'État fédéral.

1924 : La Loi du Congrès *Indian Citizenship Act* fait de tous les Indiens nés aux États-Unis des citoyens à part entière (donc soumis au service militaire, aux impôts, etc.).

1945 : Le droit de vote est accordé aux Indiens.

La politique, le droit et l'action militaire appartiennent au troisième domaine de pouvoir où les Américains ont su imposer leur suprématie.

La conception du territoire chez Jefferson est double et complémentaire. Il croit d'abord, comme nous l'avons vu, et sans doute cela a-t-il à voir avec le fait qu'il est le fils d'un père arpenteur-géomètre de Virginie, que le lieu que nous habitons doit être décrit et quadrillé pour être mieux maîtrisé. Puis, par sa formation d'avocat, il croit que le territoire que nous n'avons pas peut être acquis par les moyens du droit. C'est d'ailleurs sous sa présidence que le territoire américain va s'étendre par des transactions foncières et des actes de cession. C'est Jefferson, en effet, qui achète de la France la Louisiane, le 12 avril 1803, un territoire à l'échelle du continent : un territoire immense qui va du golfe du Mexique, au sud, jusqu'au Missouri, au nord, et qui s'étend à l'ouest du Mississippi jusqu'au Pacifique. Grâce à sa conception de l'espace, Jefferson contribuera à la conquête de ce nouveau territoire. Et là où l'exploration n'aura pas suffi, le droit, l'argent et les opérations de la cavalerie auront permis de faire la différence pour obtenir la souveraineté sur l'ensemble de la région.

Les choses se passèrent autrement avec les Indiens. Nombre de cessions et de renonciations aux droits héréditaires furent contestées, car les frontières fixées par les traités étaient bien souvent violées

avant même la signature de ces derniers. Que fut la relation avec l'Indien pour que la rencontre échoue ? La conception de l'Indien chez Jefferson aide à comprendre de quelle nature fut cette relation.

Distinguons trois moments :

1. **Le 7 juin 1785.** Dans une lettre au marquis de Chastellux, Jefferson avance l'idée que les Blancs et les Indiens sont égaux, pour autant qu'on les considère dans un même état d'inculture : « Je ne m'avance pas en affirmant que les preuves de génie données par les Indiens d'Amérique du Nord les placent au même niveau que les Blancs dans le même état d'inculture. » (cité dans Blanc, 1997)
2. **Le 18 février 1803.** Dans une lettre sur le sort de la civilisation indienne qu'il adresse à Benjamin Hawkins, Jefferson, qui est maintenant président des États-Unis, ignore la culture amérindienne. Il élabore l'argument qui autorisera ses successeurs à réduire la taille du territoire indien : « des terres moins nombreuses, dit-il, mais bien cultivées, valent plus que des terres abondantes mais laissées en friche » (cité dans Blanc, 1997). Aux yeux de Jefferson, l'Indien n'a pas besoin d'un si grand territoire, dès lors que sa subsistance est assurée par les moyens de la civilisation, c'est-à-dire par l'agriculture.
3. **Le 20 juin 1803.** Dans ses instructions adressées à Merriwether Lewis, Jefferson développe un raisonnement central qui sera aussi repris par la suite. Pour lui, en effet, il est naturel de vouloir étendre la justice et l'autorité de la raison aux nations environnantes. D'où l'utilité de bien connaître, à son avis, « l'état de la moralité, de la religion & de l'instruction » de ces dernières pour savoir adapter les mesures visant à les civiliser. Il voit dans l'Indien un être dont « l'inculture » peut être indexée aux valeurs de la civilisation.

Jefferson fut certes l'un des premiers à introduire l'idée que les Américains avaient raison d'étendre leurs frontières, mais, pour lui, le territoire ne se gagnait pas par la force ou la violence, il s'obtenait par les pouvoirs de la science et du droit. Le général Sherman ne fera

pas dans la dentelle quand viendra le temps de « dégager la voie ». Il déclare en 1868 au général Sheridan :

*Go ahead in your own way and I will back you with my all authority. The more we can kill this year, the less we'll have to kill the next year. For the more I see of these Indians, the more I am convinced that they will all have to be killed or be maintained that species of paupers.* (cité dans Burns, 1995)

*Allez-y à votre manière et je vais vous appuyer de toute mon autorité. Le plus nous pouvons tuer d'Indiens cette année, le moins nous aurons à en tuer l'an prochain. Plus j'en sais sur ces Indiens, et plus je suis convaincu qu'ils devront tous être tués, ou être maintenus dans leur état d'indigence.* (Notre traduction)

On le voit, le paradis retrouvé n'a rien d'un espace inoccupé. Pourtant, le territoire conquis est aux yeux du conquérant celui où il exerce sa pleine souveraineté. Et s'il reconnaît un droit d'occupation du sol aux autochtones, il ne revendique pas moins la pleine souveraineté du territoire qu'il a conquis par la force ou autrement. Il enchâsse le droit d'occupation du sol dans celui qu'il s'attribue en tant que maître des lieux. D'où les efforts nombreux des gouvernements américains tout au long des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles pour réduire l'espace occupé par l'Indien.

La rencontre de l'Indien a tout d'un affrontement entre deux conceptions de l'espace et du monde. Les explorateurs et les colons, qui voulaient changer l'Ouest, apprennent que cet espace n'est pas infini et qu'il est occupé par l'Indien qui s'impose comme limite au prolongement *du lieu pour soi*. L'Indien qui voulait préserver ses terres apprend à ses dépens que cet espace ne pourra jamais plus être ce qu'il était.

La solution aura consisté à enfermer l'Indien dans des réserves, sa différence n'ayant été jugée acceptable qu'à l'intérieur de limites circonscrites. Sur le plan politique, cette différence n'aura pas davantage été prise en compte. L'Indien n'aura pas été intégré au nouvel espace politique. Contrairement à ce qu'énonce Jefferson dans ses années de jeunesse, la rencontre des institutions n'aura jamais eu lieu.

*En vérité, le degré ultime de la tranquillité et du bonheur pour eux est de laisser nos établissements et les leurs entrer en contact, se mêler, se fréquenter pour former à la fin un seul peuple. Leur assimilation au sein de notre peuple en tant que citoyens des États-Unis, c'est là ce que doit apporter le*

*cours naturel des évènements. Mieux vaut le promouvoir que de le retarder. Il sera sûrement préférable pour les Indiens d'être identifiés avec nous, et maintenus dans l'occupation de leurs terres, que d'être exposés aux nombreux dangers qui les menacent s'ils restent un peuple séparé.* (Jefferson, « Lettre à Benjamin Hawkins », le 18 février 1803)

### 3. La « mise en forme » du monde par celle de l'espace

L'expérience de la « frontière » a quelque chose à voir avec celle de la limite. Lors de la Conquête, elle pose la question du sens du mouvement qui l'anime. Dans quel sens va le mouvement : de l'Est vers l'Ouest – est-ce l'Est qui forge le destin ? – ou, à l'inverse, de l'Ouest vers l'Est – la Conquête de l'Ouest servirait-elle de paradigme à la gouverne du monde ? La question prend tout son sens aujourd'hui alors que les conservateurs américains croient que nous en sommes, pour une génération encore, au « moment unipolaire » (Charles Krauthammer, cité dans Golub, 2001). On aura d'abord remarqué que la naissance du cinéma coïncide avec la fin de la Conquête de l'Ouest et que le cinéma hollywoodien contribue largement, depuis, à la nouvelle forme de conquête (*american way of life*) des territoires culturels, « la ruée vers l'Ouest [n'étant] que la phase nationale d'un mouvement d'expansion planétaire » (Tailleur, 1964 : 26).

La fondation des États-Unis au début du xvii<sup>e</sup> siècle remonte à l'époque où un groupe de *pilgrims* (pères pèlerins protestants) quitta la « vieille Europe » pour mettre en place un mode de gouvernement « idéal, pur et parfait » sur les territoires du nouveau monde, considéré comme « la Terre promise ». Les Présidents George Washington (1789-1797), Thomas Jefferson (1801-1809) et James Monroe (1817-1825) travaillèrent à la création d'un nouvel État isolationniste qui limita ses contacts avec les États européens (« non-entanglement ») qu'ils considéraient décadents.

L'histoire américaine est d'ailleurs marquée par une oscillation, parfois brutale, entre un isolationnisme qui, depuis Washington, veut se tenir à l'écart des vaines querelles européennes, et un impératif quasi missionnaire qui commande l'exportation des valeurs justes. Se forme alors aux États-Unis, en 1845, l'idée d'une mission civilisatrice de la nation, née de sa foi religieuse et de sa croyance dans l'originalité et la force de ses valeurs démocratiques. C'est en effet le 31 mai

1845 que le journaliste John O'Sullivan présente à New York, devant des industriels et le Président James Polk (1845-1849), sa thèse de la *Manifest Destiny* :

*La nation américaine a reçu de la Providence divine la destinée manifeste de s'emparer de tout le continent américain afin d'y nourrir et développer la liberté et la démocratie. Elle doit ensuite porter la lumière du progrès au reste du monde et en assurer le leadership, étant donné qu'elle est l'unique nation libre sur terre. (Réseau Voltaire)*

### 3.1 L'expansionnisme américain aujourd'hui

Comme le démontre Noam Chomsky (1994), leurs frontières étant fixées, vers 1890, les États-Unis étendirent au-delà de celles-ci leur « mission civilisatrice ». À la différence des pays colonisateurs européens, les États-Unis optèrent pour une forme d'expansionnisme économique et commercial qui ne provoqua pas la perte de souveraineté des pays à conquérir. La volonté de faire triompher leurs valeurs culturelles et leur modèle économique ne pousse pas aujourd'hui les États-Unis à vouloir coloniser ou occuper les territoires, mais à assurer leur hégémonie à l'échelle planétaire. Ils préfèrent se donner la mission de « civiliser » le monde en le rendant meilleur, c'est-à-dire en le faisant à leur image. Leur ambition est hégémonique, c'est-à-dire qu'ils réorganisent la planète selon leurs intérêts en exerçant leur suprématie dans les quatre domaines clés : le militaire, l'économie, la technologie et la culture. Leur hégémonie est davantage militaire que politique, économique que humanitaire, culturelle que idéologique.

*Aujourd'hui, l'humanité tient entre ses mains l'occasion d'assurer le triomphe de la liberté sur ses ennemis. Les États-Unis sont fiers de la responsabilité qui leur incombe de conduire cette importante mission. (George W. Bush, The National Security Strategy of the United States of America, le 17 septembre 2002)*

*Chers concitoyens, les dangers qui pèsent sur notre pays et sur le monde seront surmontés. Nous traverserons ces moments de péril et poursuivrons la tâche de la paix. Nous défendrons notre liberté et l'apporterons à d'autres. Et nous l'emporterons. Que Dieu bénisse notre pays et tous ceux qui le défendent. Merci. (George W. Bush, Allocution à la nation, le 19 mars 2003)*

### 3.2 Les techniques d'information et de communication

Lorsque le Président Bush-père proposa, en 1989, l'établissement d'une base sur la Lune et l'envoi d'une expédition sur Mars pour assurer la colonisation permanente de l'espace, il exprimait symptomatiquement les nouvelles ambitions hégémoniques des Américains. Sa proposition fut rejetée par le Congrès pour des raisons budgétaires, mais le projet resta à l'ordre du jour des « faucons » qui comprenaient que la « mise en forme » du monde (*shaping the world*) passe par celle de l'espace (*shaping space*).

La dominance informationnelle est devenue aujourd'hui le paradigme central qui succède à celui de la dissuasion nucléaire dans l'élaboration des moyens militaire et géostratégique de contrôle. L'espace apparaît dans ce contexte comme la nouvelle frontière et le *space power* le nouvel instrument de domination au sein du système mondial. Par la militarisation de l'espace<sup>3</sup>, en effet, les États-Unis se donnent non seulement les moyens de le commercialiser, mais ils réussissent également à le tenir à l'écart du droit, évitant ainsi qu'il devienne un frein au développement technologique et un obstacle à leur puissance (cf. Bédar, 2002).

Le concept de *space power* pourrait prendre la place de celui d'hégémonie et permettre en même temps de le renforcer. Le *space power* met en effet l'accent sur le contrôle stratégique. Ainsi les États-Unis comptent-ils dominer leurs adversaires dans le domaine de la maîtrise de l'information. L'espace étant devenu « un intérêt national vital » pour les Américains, toute nation peut à leurs yeux légitimement protéger ses installations spatiales, risquant ainsi à terme de transformer l'espace en quatrième champ de bataille après la mer, la terre et l'air.

### 3.3 Les relations de pouvoir

Pour plusieurs Américains, le monde a plus besoin des États-Unis que les États-Unis n'ont besoin du monde; ils considèrent que ce qui

---

3 Les États-Unis mobilisent à peu près 70% des investissements publics mondiaux réalisés dans l'espace (ce qui comprend les dépenses de la Nasa pour le civil et celles du Pentagone pour le militaire).

est bon pour leur pays est bon pour le monde entier. Ils comptent sur l'élaboration de normes internationales qui fixent un code de conduite universel pour légitimer leurs actions et faire pression sur différents pays, y compris sur ceux qui ne les ont pas acceptées, alors qu'ils cherchent eux-mêmes à s'affranchir du cadre juridique qu'impose les Nations Unies.

La décision de l'Administration Bush de mener une guerre contre les pays voyous et les terroristes (*rogue states and terrorists*) signifie que les États-Unis s'arrogent désormais le droit d'intervention en tous les points de la planète où ils estimeront que leurs intérêts sont menacés.

*Bien que les États-Unis soient prêts à déployer tous les efforts pour obtenir le soutien de la communauté internationale, nous n'hésiterons pas à agir seuls, si nécessaire, pour exercer notre droit à l'autodéfense en agissant à titre préventif contre ces terroristes, afin de les empêcher de nuire à notre peuple et à notre pays. (The National Security Strategy of the United States of America, le 17 septembre 2002)*

## Conclusion

On aura vu dans ce qui précède que chacun des types de pouvoir prend appui sur les autres : l'essor des capacités techniques pré-suppose l'appui des communications et de rapports particuliers de pouvoir; les rapports de communication se font en vue de finalités matérielles et sont effecteurs de pouvoir et d'idéologie; les relations de pouvoir s'exercent largement grâce à la production et à l'échange des signes et peuvent être difficilement dissociées de finalités objectives.

1. Les systèmes de signe en général et le langage oral et écrit en particulier sont des instruments d'action et de pouvoir liés aux conditions sociale et juridique de leur production. Les énoncés et les discours sont en effet le produit de compétences techniques (la capacité technique d'actualiser la communication), sociale (la capacité de communiquer d'une manière socialement marquée) et juridique (la capacité de communiquer d'une manière juridiquement fondée). Ils contribuèrent à l'ancrage du pouvoir des Blancs en s'effectuant dans une série de traités, de conventions et de pouvoirs plus ou moins

institués qui autorisèrent la communication et l'action permettant la Conquête de l'Ouest.

Les Blancs doivent leur victoire sur les Indiens à leur supériorité dans la communication humaine. La compréhension de la culture indienne que souhaitait Jefferson n'a pas empêché sa destruction; au contraire, c'est en grande partie grâce à elle qu'elle fut possible.

*Il y a là un enchaînement effrayant, où comprendre conduit à prendre, et prendre à détruire, enchaînement dont on a envie de mettre en question le caractère inéluctable. La compréhension ne devrait-elle pas aller de pair avec la sympathie? Et même, le désir de prendre, de s'enrichir aux dépens d'autrui ne devrait-il pas conduire à vouloir préserver cet autrui, source potentielle de richesses? (Todorov, 1982 : 133)*

Si elle fut humaine, la communication qui s'imposa n'en resta pas moins surtout instrumentale et au service d'un seul but : la maîtrise des lieux. L'avancée sur le territoire se fit grâce et au profit des moyens de communication. Alors que l'exploration s'est faite à cheval et par bateau, la conquête définitive fut assurée à l'aide de la diligence, du train et du télégraphe. Elle fut celle des moyens de communication, mais elle ne fut pas celle de la communication véritable. Pour cela, il aurait fallu qu'elle se pratique avec autrui à l'horizon.

Pourtant, n'est-ce pas parce que nous sommes égaux que nous pouvons communiquer et parce que nous sommes distincts que nous avons besoin de le faire? Mais comment cette égalité dans la distinction et cette distinction dans l'égalité sont-elles possibles sans prendre appui sur le postulat de la pluralité des hommes comme trait essentiel de la condition humaine?

*Il ne peut y avoir d'hommes au sens propre que là où il y a un monde, et il ne peut y avoir de monde au sens propre que là où la pluralité du genre humain ne se réduit pas à la simple multiplication des exemplaires d'une espèce. (Arendt, 1995 : 154)*

2. Le 24 novembre 2004, les Américains commémorèrent le deux centième anniversaire de l'acte politique fondateur par excellence de leur nouvel État. Le 24 novembre 1804, en effet, l'expédition Lewis & Clark arrivait sur les bords du Pacifique au terme d'un long périple : « Allons-nous revenir sur nos pas ou passer l'hiver ici avant de reprendre la route au printemps? Et si nous choisissons de rester,

où nous installerons-nous pour l'hiver? » (*The Journals of the Lewis and Clark Expedition*; notre traduction) Les capitaines soumièrent cette décision au vote universel, reconnaissant à chacun le droit de voter, sans distinction de race ou de sexe, et cela des décennies avant que le droit de vote ne soit reconnu aux femmes et aux Noirs. Tous se prévalurent de ce droit : les capitaines, les militaires, les civils – y compris l'aide de camp et esclave du capitaine Clark –, les éclaireurs et les interprètes canadiens français et l'Indienne Sacagawea. L'espace politique qu'ils se donnèrent reconnaissait une place pour chacun : l'Indien, la femme, le Noir eurent leur place tout autant que le Blanc dans cette démocratie en formation. Le retour dans l'Est prit l'allure d'un retour du refoulé :

*And yet, when the expedition was over, York received no pay. Unlike other members of the expedition, he received no land. Clark refused to set him free after the expedition and described York as insolent and sulky for demanding it. (Boswell, 1998)*

*Alors que chaque homme reçut une double paye et un lopin de terre, à la fin de l'expédition, la récompense de York fut de retourner à l'esclavage. Clark refusa de le libérer et le trouva même grognon et insolent de faire cette demande. (Notre traduction)*

Aujourd'hui, le projet hégémonique américain met en péril l'existence même d'un espace public planétaire qui intègre la pluralité des hommes, et cela au nom même de la liberté. Se fondant sur un prétendu « droit de préemption », l'initiative américaine a pour conséquence d'exclure des individus de l'espace public ou d'interdire certaines idées de voir le jour.

Comment pourrions-nous être libres, si nous ne sommes pas égaux devant la loi? Comme à l'époque du *Far West*, les États-Unis ignorent en effet le besoin de légitimer l'usage de la force, sinon qu'ils donnent à leur action préventive une sorte de « droit de préemption ». Utilisé en art et dans le domaine de l'immobilier, le « droit de préemption » en dit long sur la conception américaine du droit. En effet, le « droit de préemption » attribue à une personne un droit d'achat prioritaire lui permettant de se porter acquéreur d'un bien immobilier avant tout autre acquéreur, aux conditions et au prix fixés lors de sa mise en vente par son propriétaire. En clair, une telle

stratégie « préemptive » signifie que le droit international n'existe plus et que l'Amérique *est* le droit.

L'exercice des libertés n'étant pas sans limites, la survie de l'humanité nous oblige de construire un espace public où les individus, les groupes et les États trouveront leur place et où pourront être librement engagées différentes actions. La tendance consiste plutôt aujourd'hui à évacuer la dimension politique du domaine public pour y substituer des préoccupations économiques, administratives et militaires.



# En son absence, devenir un autre

Enjeux de la mise en forme du sujet dans le mythe de Robinson

Philippe THÉOPHANIDIS

*Trente rais se réunissent autour d'un moyeu.  
C'est de son vide que dépend l'usage du char.  
On pétrit de la terre glaise pour faire des vases.  
C'est de son vide que dépend l'usage des vases.  
On perce des portes et des fenêtres pour faire une maison.  
C'est de leur vide que dépend l'usage de la maison.  
C'est pourquoi l'utilité vient de l'être, l'usage naît du non-être.*

Lao Tseu, *Tao Te King*

## Robinson et ses boucs

À peine éveillé, parcourant les rivages d'une terre qu'il ne sait pas encore insulaire, le naufragé de Michel Tournier est rapidement confronté à une bête sauvage « insolite » et inquiétante. Il s'agit en fait d'un bouc habillé d'un manteau de poils longs que le nouvel explorateur a d'abord du mal à distinguer de la végétation. Il le confond d'ailleurs, dans un premier temps, avec une vieille souche. Une fois l'animal identifié, la réaction de Robinson ne se fait pas attendre :

*Sa peur s'ajoutant à son extrême fatigue, une colère soudaine envahit Robinson. Il leva son gourdin et l'abattit de toutes ses forces entre les cornes du bouc. Il y eut un craquement sourd, la bête tomba sur les genoux, puis bascula sur le flanc. C'était le premier être vivant que Robinson avait rencontré sur l'île. Il l'avait tué. (Tournier, 1972 : 17)*

La suite est connue : le temps passe, qui verra Robinson se métamorphoser jusqu'à s'identifier rétrospectivement, au terme du récit, à un autre bouc, Andoar, tué et transformé par Vendredi lors d'un « jeu cruel » et du déploiement de techniques singulières (Tournier, 1972 : 227). « Andoar, c'était moi », note alors Robinson dans son *log-book*, insistant au passage sur la lourdeur, sur l'immobilité de l'animal, « ce faune tellurique âprement enraciné de ses quatre sabots fourchus dans sa montagne pierreuse » (Tournier, 1972 : 227). Or, cette

carcasse rigide rencontre un destin apparemment impossible : elle vole et elle chante. Destin d'autant plus surprenant qu'il ne rappelle en rien celui que connaît la dépouille du bouc occis par Robinson au début du récit.

Du cadavre d'Andoar émerge en effet une existence nouvelle, tout comme du corps éprouvé de Robinson surgit une manière d'être inédite. Il ne s'agit pas ici de suggérer que le Robinson solaire a pu s'épanouir à partir du cadavre – au sens littéral – de ses corps tellurique et végétal. D'autres points de vue sont offerts à la pensée, notamment celui, fonctionnaliste, qui se décline par rapport au « comment » et aux effets de ces métamorphoses. Avec le bouc, que ce soit le premier bouc rencontré par Robinson ou le bouc Andoar sacrifié au jeu par Vendredi, la mort peut être appréhendée comme l'expérimentation d'un passage à vide, d'une fonction de néantisation : une fois l'identité du bouc définie, qu'arrive-t-il si l'une de ses propriétés vraisemblablement essentielles – la vie – lui est soustraite ? L'existence d'un bouc n'est-elle pas pensable, intuitivement du moins, qu'en terme de vie ? Le corollaire de cette approche essentialiste implique que la mort signifie l'inexistence, l'anéantissement de l'identité du bouc vivant. Ce corollaire semble pourtant contredit par le riche destin d'Andoar. Dans l'analyse originale qu'il propose de l'œuvre de Tournier, Gilles Deleuze accorde plutôt un potentiel créatif à ce passage à vide. La mort du bouc n'y est pas envisagée comme fin, mais comme moyen. Elle constitue l'un des nombreux artifices romanesques permettant de donner à penser autrement le rapport à autrui : « On cherchera, explique Deleuze, les effets d'absence d'autrui sur l'île, on induira les effets de la présence d'autrui dans le monde habituel, on conclura ce qu'est autrui, et en quoi consiste son absence. » (1972 : 261) Comme l'usage du vide chez Lao Tseu, le régime de cet étrange roman semble se développer à partir d'une absence autour de laquelle tournoient et se déploient les rayons d'inquiétantes séries de transformations. Ces transformations donnent à penser le fonctionnement d'un autre modèle communicationnel basé sur l'articulation d'une différence ontologique et d'une distance narrative (temporelle, historique). L'essai qui va suivre suggère que l'aptitude à intégrer autrui dans l'horizon de son existence, la capacité de tracer à partir du « lieu pour soi » un « chemin vers l'autre », est notamment fondée sur l'aptitude

du sujet à différer de lui-même, à circuler hors de lui-même, à devenir à lui-même un autre.

## Deux boucs, deux destins

Lorsque Robinson fracasse le crâne du premier bouc, il réagit plus qu'il n'agit : il est surpris par la présence de la bête, il est apeuré à l'idée qu'elle choisisse de le charger et il est mis en colère par le « ricanelement de ventriloque » qu'elle semble lui adresser. L'altérité de cet animal insolite le trouble au point de provoquer un réflexe de négation : Robinson cherche à détruire ce qu'il ne reconnaît pas. D'ailleurs, une fois le curieux animal affaissé, le naufragé ne s'y attarde plus et passe son chemin. Ce n'est que plus tard qu'il prend conscience de la dépouille du bouc dont il avait oublié jusqu'à l'existence. Le cadavre ne l'intéresse plus alors que comme moyen de subsistance, c'est-à-dire dans un strict souci de conservation de soi. Robinson mâche la viande coriace sans penser, en fixant l'horizon ; les flammes dont il se sert pour sa cuisson le réconfortent davantage que son repas. Enfin, au bout de quelques jours d'exposition au soleil et à l'air libre, ce qu'il reste du corps mort se décompose. Ne sachant plus qu'en faire, dégoûté par l'odeur de putréfaction, Robinson se débarrasse enfin de la carcasse en la jetant aux vautours. Ce bouc n'était donc assurément qu'un bouc, et pas autre chose. Vivant, il mangeait pour vivre. Mort, il est mangé et fait vivre (Robinson, les vautours). La suprématie du réel, à ce stade, écrase tous les possibles.

Le destin d'Andoar, le bouquetin méphitique, est tout autre. C'est une action ludique et inventive qui pousse le jeune Araucanien à engager la lutte avec lui :

*Vendredi se faisait un jeu de défier les boucs qu'il surprenait isolés. Il les forçait à se coucher en empoignant leurs cornes, ou encore il les rattrapait à la course et, pour les marquer de sa victoire, il leur nouait un collier de lianes autour du cou. (Tournier, 1972 : 194-195).*

C'est au terme d'une telle joute, épique par sa violence et son intensité, qu'Andoar trouve la mort. Vendredi, qui a survécu à l'affrontement, éclate de rire et déclare à Robinson : « Le grand bouc est mort, mais bientôt je le ferai voler et chanter... » (Tournier, 1972 : 200) Andoar vivant offrait une opportunité de jeu à Vendredi. Andoar

mort en offre de nouvelles. Une fois crucifiée et débarrassée de sa « lourde et grasse toison », la peau de ce « faune tellurique âprement enraciné » est transformée en cerf-volant aérien et doré, alors que la tête du bouquetin, auparavant ricaneuse et menaçante, renaît, grâce aux techniques compliquées de l'Araucanien, sous la forme d'une harpe éolienne de laquelle le vent tire une mélodie élémentaire et puissante. Le lecteur, probablement étonné par cette métamorphose qu'il n'a su prévoir, se surprend alors peut-être à entendre Andoar murmurer : « Je suis Andoar, et pourtant je ne suis plus Andoar; je suis le même, mais je ne suis pas le même : je est un autre. » Et ce murmure semble faire adéquatement écho aux péripéties de Robinson qui, du reste, s'est lui-même reconnu dans le destin singulier du bouquetin. Cette fois, l'actualisation d'autres possibles – possibles auxquels Robinson n'avait pas songé face à la dépouille de son bouc – semble susciter la genèse de nouvelles réalités.

### « Je est un autre »

Qu'exprime Arthur Rimbaud lorsqu'il écrit, en deux occasions distinctes<sup>1</sup>, « Je est un autre »? La formule est-elle une simple boutade dont la forme apparemment paradoxale est chargée d'une force polémique? S'agit-il d'une posture existentielle impossible? Est-ce un non-sens évident? Rien n'est moins sûr. Peut-être conviendrait-il de rappeler aux lecteurs le contexte dans lequel est apparue cette locution (trop) familière.

Dans une première lettre adressée à Georges Izambard, Rimbaud écrit : « Je est un autre. Tant pis pour le bois qui se trouve violon, et nargue aux inconscients, qui ergotent sur ce qu'ils ignorent en fait! » Deux jours plus tard, dans une seconde lettre adressée cette fois à Paul Demeny, il reprend : « Car Je est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. » Alors? À la lettre, le clairon rimbaldien sonne le dépassement du règne deux fois millénaire d'une métaphysique policière de l'identité : « La police vous somme d'être identique à vous-même, d'être "authentique". Elle vous assigne à être

---

1 Il s'agit des lettres dites du « Voyant ». La première, datée du 13 mai 1871, est adressée à son professeur et ami Georges Izambard. La seconde, écrite deux jours plus tard, est adressée au poète et éditeur Paul Demeny.

celui que vous avez l'air d'être; elle requiert de vous que vous vous conformiez à l'image qu'elle-même a décrétée véridique », résume Philippe Sollers (2005 : 71). Cette « morale d'état civil », comme l'appelle Michel Foucault, exige du sujet qu'il demeure en toute circonstance identique à lui-même (1969 : 28). Il doit ainsi reconnaître comme limites absolues les lois fondamentales de la logique bivalente postulée par Aristote dans ses *Organon* : le principe d'identité (ce qui est, est), le principe de non-contradiction (ce qui est ne peut pas ne pas être) et le principe du tiers exclu (tout doit ou bien être ou bien ne pas être). Le « Moi » identitaire ainsi convoqué demeure néanmoins une abstraction, un modèle théorique auquel – souvent au prix d'efforts démesurés et vains – l'on tente de rapporter les performances empiriques et plurielles d'un « Je » en constante évolution, en perpétuelle transformation. Il n'est pas nécessaire pour autant de prétendre qu'aucune continuité n'est repérable dans le procès sans cesse reconduit de l'existence. Une continuité existe bel et bien, qui s'offre aux affects de l'expérience et à l'entendement de la raison : ainsi, l'on reconnaît aisément la rivière héraclitéenne qui n'est pourtant déjà plus la même (une nouvelle eau s'écoule dans son lit, lit qui a également subi des modifications); ainsi, explique Hume, « [a]n oak, that grows from a small plant to a large tree, is still the same oak; tho' there be not one particule of matter, or figure of its parts the same » (*A Treatise of Human Nature*). Cela ne doit pas empêcher, toutefois, de reconnaître les limites contraignantes que suppose toute idéologie de l'identité, et cela au profit d'une pensée et d'une pratique du « procès », du « devenir », du « mobilisme », etc.

« Je est un autre » lorsque le sujet découvre que ses modèles théoriques ne répondent pas adéquatement à son expérience : c'est-à-dire qu'il n'est jamais absolument identique à lui-même, mais qu'à l'inverse il n'existe que dans le flux permanent qui le fait différer de soi. Le « Je » se refuse ainsi à rester : il passe, il traverse, il glisse. Il devient, sans cesse, autre chose. Si une identité existe, elle n'est assurément pas donnée une fois pour toutes : plutôt que de la penser comme essence, il convient de reconnaître son caractère contingent. Pour Foucault, le sujet n'est pas une substance, c'est une forme : « et cette forme n'est pas surtout ni toujours identique à elle-même » (2001b : 1537). Elle change, elle varie, se recompose et se reconfigure en fonction des

forces qu'elle met elle-même en jeu et de celles avec lesquelles elle entre en relation :

*Le principe général de Foucault [explique Deleuze] est : toute forme est un composé de rapports de forces. Des forces étant données, on se demandera donc d'abord avec quelles forces du dehors elles entrent en rapport, ensuite quelle forme en découle. (1986 : 131)*

La forme – c'est-à-dire ici le sujet – peut être comprise comme l'espace temporaire, contingent et singulier correspondant à la différence – ou à la distance – animant et animée par cette pluralité disparate de rapports de forces. Bien sûr, cette lecture ouvre toute grande la porte aux thèses de l'aliénation du sujet par l'exercice de pouvoirs coercitifs<sup>2</sup>. Mais elle implique également une certaine liberté du sujet capable – du moins potentiellement – de se réinventer lui-même dans et par le procès sans cesse reconduit de la subjectivation, celle-ci étant comprise comme l'ensemble des techniques et des effets associés à la mise en forme du sujet : « Toute force, explique Deleuze, est appropriation, domination, exploitation d'une quantité de réalité. » (2003 : 4) Le sujet performatif, le « Je », est une manière d'être, une « attitude » : il est proprement un vecteur dynamique définissant un rapport différentiel de forces et défini par un rapport différentiel de forces. Le sujet n'est donc pas une entité statique, mais un champ de forces stabilisé : il existe dans et par le mouvement – un bondissement hors de soi – qui le dégage sans cesse de lui-même, de sa clôture identitaire. « Je est un autre », c'est l'art de se créer, de recréer, d'interpréter sans cesse une subjectivité dynamique et éphémère au sein d'un monde multiple; un art de vivre, une esthétique de l'existence, une technique de soi capable de concurrencer l'assignation d'une identité fixe, donnée par l'État, assignée par les autorités économiques, imposée par les codes moraux, projetée par l'industrie du divertissement, etc. « Je est un autre », c'est surtout, enfin, une manière de se mettre en jeu et de faire l'expérience du « passage de la nature<sup>3</sup> ».

---

2 C'est le problème moderne de l'articulation entre *raison* et *pouvoir* qui occupe, par exemple, Marx Horkheimer et Théodor Adorno lorsqu'ils rédigent *La Dialectique de la raison* (1947).

3 Ce « passage de la nature » renvoie aussi bien au mobilisme héraclitéen (« Tout passe et rien ne demeure », DK A6) qu'à la philosophie processuelle d'Alfred North Whitehead (voir en particulier *The Concept of Nature*, 1920).

Dans cette perspective, « Je est un autre » désigne le mouvement destinal qui propulse le sujet du « lieu pour soi » sur le « chemin vers l'autre », si toutefois ce sujet accepte de se rencontrer en tant qu'« autre », avant de chercher à rencontrer un autre sujet semblable à lui. « Il s'agit d'arriver à l'inconnu », insiste encore Rimbaud dans ses deux lettres. Sans cette sortie hors du même, le sujet est condamné à ne retrouver chez autrui que ce qui est familier, ce qu'il « reconnaît », et non pas ce qui est « autre ». Il convient à ce stade de rappeler la formule des troisièmes *Pythiques* de Pindare, reprise par Nietzsche : « Deviens ce que tu es<sup>4</sup>. » Il s'agit de devenir une différence : de suivre l'exemple de la goutte d'eau absorbée par la terre, emportée par le ruisseau, transformée en rivière et en torrents fluviaux, avant que de se fondre avec les océans du monde. « Deviens ce que tu es », c'est-à-dire mobile : « la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur scène », suggère Rimbaud à Paul Demeny. Être pour soi un autre, c'est résister à l'illusion rassurante du retour au même, c'est également se donner la possibilité d'apprécier l'altérité radicale d'autres sujets, plutôt que de chercher à les réduire à une familiarité par trop confortable. Rencontrer l'autre chez autrui, c'est lui accorder la liberté d'être d'abord inconnu, de le laisser se présenter comme ouverture inquiétante, comme gouffre obscur ; c'est s'offrir la chance de s'exposer à son vide. Rencontrer l'autre chez soi, c'est encore s'accorder la liberté d'être autre chose que l'image produite par le regard d'autrui. « Deviens ce que tu es », c'est proprement « le bois qui se trouve violon », le « cuivre [qui] s'éveille clairon », Andoar qui chante et qui vole. Autrement, lorsque le sujet considère la distance propre à sa relation au monde – son caractère différentiel – comme une évidence, lorsqu'il la prend pour acquise, il en annule les effets : il la nie. Chez Sloterdijk, pour qui « la spécificité de l'être humain est d'accomplir la sortie de l'environnement », d'effectuer son entrée dans le monde, cette annulation équivaut à une fermeture de la cage ontologique : le processus qui doit être sans cesse reconduit et par lequel l'être devient un sujet à part entière – capable d'un retour critique sur lui-même,

---

4 Pindare, *Pythiques*, III ; Nietzsche, *Ecce Homo*, Avant-propos, §1 et 2. Il existe différentes traductions du vers de Pindare. Citons celle qui a été dirigée par Ernest Falconnet : « Mortel, apprends par cet exemple à te connaître : que tes vœux soient d'un homme ; qu'ils soient conformes à tes destins. »

c'est-à-dire de réflexion – est suspendu (2000 : 27). Cette modalité de subjectivation produit un sujet désaffecté dont les deux derniers siècles offrent différents portraits : la figure du badaud que Benjamin élabore à partir de l'œuvre de Baudelaire; l'homme sans qualité de Robert Musil; le commis de bureau de Melville; le « musulman » des camps allemands chez Agamben; le zombie hollywoodien des années soixante et soixante-dix; *l'homo festivus* de Philippe Muray; le Bloom archétypal disséqué par le collectif Tiqqun. À cet égard, le Robinson de Tournier offre une toute autre perspective sur le processus de subjectivation, perspective qui se rapproche de celle que nous avons évoquée plus haut.

### « Andoar, c'était moi » ou le monde sans autrui

La ré-invention – ou re-création – des fonctions du bouc à laquelle se livre Vendredi est analogue à la re-création des fonctions de Robinson sous l'influence de Sperenza : « Andoar, c'était moi », comprend enfin Robinson au terme du roman. Les évolutions des diverses opérations et fonctions se répondent, les unes aux autres, entrent en résonance et intensifient ainsi leur portée conceptuelle. Pour décrire ce curieux système, plutôt qu'un rapport binaire simple du type Robinson-avant/Robinson-après = île-désolation/île-Sperenza, Gilles Deleuze évoque dans son analyse le concept de *séries*. Ainsi de la série des transformations de l'île à laquelle répond la série des transformations de Robinson. Les deux séries ne sont ni identiques ni strictement opposées mais diffèrent sensiblement l'une de l'autre, ce qui leur permet de résonner (plutôt que de se confondre ou de s'annuler) (1972 : 258). La fonction heuristique du concept de série – finie ou infinie, mais dans le cas précis qui nous occupe, il s'agit de *séries finies* – est ici capitale, en ce qu'elle offre une alternative au traditionnel retour du même. En effet, contrairement au roman de Daniel Defoe, Tournier ne propose pas le portrait d'un Robinson s'efforçant par tous les moyens de reproduire ses conditions existentielles d'origine, c'est-à-dire celles qui l'assimilaient à une communauté civilisée. Il n'y a pas, chez Tournier, de retour à l'identique. S'il y a reprise, recommencement, répétition c'est toujours sur les bases d'une différence, aussi petite soit elle. Autrement dit, les « retours », chez Tournier, ne ferment pas des cercles mais font progresser des spirales. Ce modèle conceptuel est formalisé dans la thèse principale

de Gilles Deleuze (écrite sous la direction de Maurice de Gandillac), publiée en 1968 sous le titre *Différence et répétition*. Dans son introduction, Deleuze explique que « la différence et la répétition ont pris la place de l'identique et du négatif, de l'identique et de la contradiction » (1968 : 1). Il est à noter que cette thèse contient l'ébauche de l'essai sur Michel Tournier qui paraîtra un an plus tard en appendice de *La Logique du sens*. Par ailleurs, le petit essai « Causes et raisons des îles désertes », rédigé par Deleuze dans les années cinquante, préfigure le déploiement de cette épistémè singulière en distinguant entre l'acte de création et l'acte de reproduction<sup>5</sup>. Deleuze ne se réfère évidemment pas au Robinson de Tournier – publié à la fin des années soixante –, mais semble en annoncer, d'une manière étonnamment lucide, certains des traits les plus singuliers<sup>6</sup>. Ceux-ci sont relevés dans le cadre d'une critique particulièrement sévère du manque d'inventivité que Defoe attribue à son Robinson. Pour Deleuze, le roman de l'auteur anglais illustre la faillite du mythe de Robinson, en ce qu'il substitue à la « recreation mythique du monde à partir de l'île déserte » les règles de l'idéologie bourgeoise libérale (2002 : 15).

L'île de Sperenza est ainsi le lieu où s'affrontent des éléments qui ne s'opposent pas selon une logique bivalente, mais se relancent plutôt par leurs différences. L'issue de cet affrontement réside dans l'intensité des séries de métamorphoses, séries qui peuvent soit prendre leur essor et propulser Robinson vers un devenir autre, soit être avortées et le laisser pétrifié à un stade intermédiaire. Ainsi la chrysalide libère un papillon – Andoar vole et chante – ou, lorsque les conditions ne sont pas favorables, meurt et se pétrifie à l'état de cocon – Robinson rejette la carcasse putréfiée du premier bouc tué.

Ces séries de métamorphoses ne sont pas *infinies*. Elles sont animées par une finalité précise : l'« élémentarisation » progressive des termes qu'elles développent. Ainsi du devenir solaire de Robinson et de Sperenza, ainsi du devenir aérien et musical d'Andoar. Alors que

---

5 Dans une bibliographie thématique esquissée en 1989, Deleuze inscrit d'ailleurs ce texte sous la rubrique générale de « Différence et répétitions ».

6 Lucidité que la petite histoire – si elle souhaitait se lancer dans l'aventure des conjonctures biographiques – pourrait attribuer à l'amitié qui unit Deleuze et Tournier dès la seconde moitié des années quarante.

le Robinson de Defoe est présenté comme une particule arrachée à un système, luttant pour s'y réinsérer et retrouver son sens et sa fonction, le Robinson de Tournier apparaît, à l'inverse, souffrir rétrospectivement de son attachement à la communauté complexe dont il conserve pendant un temps des lambeaux de souvenir. C'est en ce sens qu'il faut comprendre les efforts erratiques de ce dernier, visant une déshumanisation et un retour aux éléments naturels. Il ne s'agit pas pour Robinson de condamner la société d'où il provient mais bien, en l'absence de celle-ci, de mener à terme la métamorphose qui lui permettra d'exister *autrement*. Une fois cette métamorphose achevée, si Robinson, à la fin du roman, ne rejoint pas l'équipage de la goélette de passage dans l'île, ce n'est pas par dédain du « vivre ensemble »; il ne faut surtout pas y voir une apologie de l'ermite et de la réclusion volontaire. Le Robinson-solaire habitant désormais un autre monde, il lui faudrait effectuer à rebours – afin d'en annuler les effets – les séries de métamorphoses qui l'ont transformé. C'est là certainement une tâche insurmontable : d'autres possibles ont émergé dans l'horizon de son expérience, dont il ne peut plus nier l'existence. Robinson, explique Deleuze, s'est *perversi*. Le pervers n'est pas quelqu'un qui désire de manière déviante par rapport à un monde normé (désirs excessifs, désirs morbides, désirs fétichistes, etc.), mais plutôt quelqu'un qui introduit son désir propre dans un système étranger, dans un autre monde « et lui fait jouer [...] le rôle d'une limite intérieure, d'un foyer virtuel ou d'un point zéro » (1972 : 261). Introduire un foyer virtuel au sein d'un monde autre, c'est créer un autre monde à partir de ce point de vue. Ainsi de la courbure d'une ellipse, d'une parabole ou d'une hyperbole : dans tous ces cas, la courbe est telle qu'elle se rapporte à un foyer. La métamorphose de Robinson lui offre une autre manière de voir le monde, d'appréhender l'espace qu'il habite, et autorise donc la genèse littérale d'un « nouveau monde », d'une autre réalité, d'un espace inédit : « Il y a en moi un cosmos en gestation », note d'ailleurs Robinson dans son *log-book* (Tournier, 1972 : 117).

### Devenir à soi-même un autre

« Ce qui n'existe pas *in-siste* », remarque Robinson (Tournier, 1972 : 129). Au moment où il écrit ces lignes, toutefois, le naufragé est persuadé de ne pouvoir exister que par la présence extérieure

d'autrui : « Et moi-même je n'existe qu'en m'évadant de moi-même vers autrui. » (Tournier, 1972 : 129) Or, une autre interprétation est possible. Exister, c'est également passer à l'extérieur de soi. S'il n'y a pas d'autrui qui se tient à l'extérieur de Robinson, une autre altérité insiste, se développe – avec acharnement même – à l'intérieur de lui. Phénomène illustré de manière exemplaire par cet épisode singulier qui semble être un écho lointain de l'expérience sartrienne de la main décrite dans *La Nausée* :

*Cette nuit, mon bras droit tendu hors de ma couche s'engourdit, « meurt ». Je le saisis entre le pouce et l'index de ma main gauche et je soulève cette chose étrangère, cette masse de chair énorme et pesante, ce lourd et gras membre d'autrui soudé à mon corps par erreur, etc. (Tournier, 1972 : 87-89)*

L'expérience paradoxale<sup>7</sup> de cette altérité du « Je » ouvre une brèche problématique dans laquelle, s'il l'accepte, le sujet peut s'engouffrer afin de « se passer lui-même<sup>8</sup> » : « Je rêve ainsi de manipuler tout mon cadavre, de m'émerveiller de son poids mort, de m'abîmer dans ce paradoxe : *une chose qui est moi.* » (Tournier, 1972 : 87) L'expérience est paradoxale dans la mesure où cette transgression ne peut s'actualiser que si elle s'accompagne de la pleine reconnaissance des limites du dogme identitaire<sup>9</sup>. Ce passage à vide, cette étourdissante fonction de néantisation, peut être compris comme une opération ou une techni-

---

7 « Le paradoxe, rappelle Deleuze, est d'abord ce qui détruit le bon sens comme sens unique, mais ensuite ce qui détruit le sens commun comme assignation d'identités fixes. » (1969 : 12)

8 « Connaissez donc, superbe, quel paradoxe vous êtes à vous-même. Humiliez-vous, raison impuissante, taisez-vous, nature imbécile; apprenez que l'homme passe infiniment l'homme, et entendez de votre Maître votre condition véritable que vous ignorez. Écoutez Dieu. » (Pascal, 1976 : §434)

9 Autrement, le bond hors de soi demeure une illusion par laquelle l'identité est conservée, sinon galvanisée. Deux textes consacrés à l'œuvre de Georges Bataille permettent, entre autres, de saisir les risques et les difficultés associés au processus de transgression : la « Préface à la transgression » de Michel Foucault (1963) et l'essai « Le Toit » de Philippe Sollers (1967). Le poète libanais Khalil Gibran résume ainsi les affres auxquelles exposent la pratique d'une pseudo-transgression : « Et ainsi votre liberté, lorsqu'elle perd ses entraves devient elle-même l'entrave d'une plus grande liberté. » (*Le Prophète*, 1923)

que de spatialisation relevant d'un art de vivre particulier<sup>10</sup>. Devenir pour soi-même un autre, c'est aménager un espace de circulation ou de communication entre ce qui est connu et ce qui est inconnu. Cet espace apparaît alors comme ce chemin délicat, fragile et dangereux qui permet au sujet de rencontrer sa propre altérité dans un processus sans cesse reconduit, dans une pratique permanente et réfléchie de sa liberté. Enfin habilité à pareil exercice, Robinson sera en mesure, à la fin du roman, d'accueillir son nouveau compagnon comme un autre véritable. Il est alors légitime de supposer qu'il ne cherchera pas, comme il l'avait d'abord fait avec Vendredi, à conformer Jeudi – c'est ainsi qu'il choisit de nommer le jeune estonien demeuré sur l'île après le départ de la goélette – à sa propre image, c'est-à-dire à l'image d'une identité statique qu'il a, de toute façon, abandonnée. En un mot, Robinson « arrive à l'inconnu ».

De la Genèse biblique au Robinson de Tournier, en passant par Rimbaud, un mécanisme analogue semble à l'œuvre<sup>11</sup>. Des forces sont données qui n'ont pas de forme ou qui n'ont qu'une forme statique. Survient alors, à un moment ou à un autre, l'adjonction d'une variable étrangère à cet état de fait qui en transforme – in-forme – radicalement l'organisation. Ainsi de l'homme qui n'est qu'un tas de boue jusqu'à ce que Dieu lui insuffle une âme; ainsi du bois qui engendre des mélodies infinies lorsqu'il « se trouve violon » entre les mains de celui qui sait en jouer<sup>12</sup>; ainsi d'Andoar qui chante et vole après sa rencontre fortuite avec Vendredi. Quant à Robinson, il devient plus que lui-même lorsqu'il accepte de s'élancer dans le vide de son altérité, de se rencontrer comme autre, et qu'il abandonne définitivement

---

10 « Andoar, c'était moi », explique Robinson. Le nom du bouquetin évoque peut-être, pour qui se laisse prendre au jeu des homonymies, cet enjeu central qu'est l'exercice de soi sur soi : endo-art, c'est en effet proprement « l'art de l'intérieur ».

11 Qu'un même mécanisme soit à l'œuvre à travers l'histoire n'implique pas que ses effets soient les mêmes.

12 La formule de Rimbaud n'est pas sans rappeler le treizième chapitre du premier Épître aux Corinthiens de Saint-Paul, dans lequel l'amour joue le rôle de l'élément adjoint : « Que je parle les langues des hommes et des messagers, si je n'ai pas l'amour, je ne suis qu'un gong retentissant, qu'une cymbale tonitruante. »

le projet de reconstituer et même de conserver son identité. Le chemin vers l'autre passe donc par cette pratique continue qui nous fait découvrir – et accepter – notre propre altérité. L'amour et le respect d'autrui ne sont peut-être possibles, et c'est la leçon qu'il me plaît de retenir du roman de Michel Tournier, que lorsque le sujet accepte de faire du passage des limites de son identité un exercice quotidien. Les risques sont grands, les souffrances inévitables, mais celui qui s'expose ainsi à l'horizon des univers possibles sur lequel ouvre cet art de vivre trouve peut-être ce gain infini décrit par Pascal : « Éternellement en joie pour un jour d'exercice sur terre. »



# Pour vivre ici

Étienne PAQUETTE

*Ton rire est comme un tourbillon de feuilles mortes  
Froissant l'air chaud, l'enveloppant, quand vient la pluie.  
Amer, tu annules toute tragédie,  
Et ton souci d'être un homme, ton rire l'emporte.*

Paul Éluard, « Pour vivre ici »

## Préambule sur un événement qui ne survient pas

Dans la célèbre postface du roman *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Gilles Deleuze propose de trouver dans le texte de Michel Tournier la présentation d'un concept de « perversion » pensé dans les termes de la structure. Le parcours de Robinson sur son île y est lu comme l'histoire d'un remplacement : à la « structure-autrui » qui s'effrite est substituée une « structure perverse ». Dans cette optique, la perversion n'est pas le fait d'un être dont le comportement dévie par rapport à autrui ; elle consiste dans l'effectuation de rapports qui excluent l'existence même d'autrui en tant que forme (de vie et de pensée). Le pervers, c'est celui qui vit à l'intérieur d'un champ de relations dont autrui est absent : dans la structure perverse, les êtres occupent d'autres fonctions. Ils sont adjuvants, compagnons, adversaires, dit Deleuze, tout personnage participant d'une aventure dans laquelle le désir n'a plus pour principe « autrui » ni pour finalité la reproduction de l'espèce.

Dans les premiers temps de la solitude de Robinson (avant l'arrivée de Vendredi), il est vrai que le désir du personnage entre dans un régime de mort<sup>1</sup>. Définie dans une perspective deleuzienne, la pulsion de mort n'a rien de négatif : elle n'est pas un manque dans lequel s'effondre le sujet désirant, mais un flux qui tend au désordre et défait

---

1 Il sera strictement question, dans ces lignes et par tout le texte, du livre de Michel Tournier. Toutes les références aux personnages de l'histoire doivent être comprises dans le cadre d'une lecture de *Vendredi ou les limbes du Pacifique*.

sur lui-même l'équilibre du dispositif qui existait préalablement. Le naufragé fait l'expérience de la souille, au cours de laquelle ses souvenirs l'enfoncent dans un passé où il s'efface; quand il se redresse, il est seul. Peu à peu, Robinson se dégage des formes conditionnées par la « structure-autrui ». Il lui est alors possible de partir à la recherche d'un nouvel équilibre du désir, dont le devenir solaire constitue l'aboutissement. L'étrange sexualité végétale, les mystères de la combe rose et l'abstinence parfaite sont des étapes d'une transformation plus générale qui affecte le mode d'existence de Robinson et qui redéfinit le statut de tous les personnages. « Michel Tournier ou le Monde sans autrui » est l'occasion pour Deleuze de saisir les implications de ce devenir du point de vue de la perversion.

Dans ce texte, un fait marquant reste cependant dans l'ombre, ce qui a pour effet paradoxal d'attirer l'attention sur lui. L'analyse du philosophe permet d'en prendre acte, précisément parce qu'elle dresse une scène sur laquelle peut se tenir un événement qui ne survient pas. *Le fait est que Robinson ne tue pas Vendredi, que Vendredi ne tue pas Robinson, et que pourtant Vendredi tue Andoar, le grand bouc.*

Sans accorder une importance démesurée à ces meurtres qui n'ont jamais eu lieu, il est possible de voir en eux une marque : la marque en creux d'une différence de nature dans les relations qui sont supposées entre les personnages. Car si l'on accepte la proposition de Deleuze, selon laquelle Vendredi n'occupe plus pour Robinson la place d'autrui, il faut aussi admettre que tous les protagonistes sont dès lors sur le même plan : *compagnon, adjuvant, adversaire* sont des fonctions qui peuvent être occupées par divers êtres de façon à peu près indifférente – ainsi que dans un conte un animal peut, aussi bien qu'un homme, prendre part à l'aventure du héros. Dans ces conditions, quel sens peut recouvrir l'absence du meurtre de Robinson ou de Vendredi, au regard de la mise à mort d'Andoar? La réponse à cette interrogation n'enlève rien à l'intérêt du propos de Deleuze, mais elle requiert une relecture du texte de Tournier qui conduit à y trouver autre chose et à le problématiser autrement.

Pour n'être plus relayée par la fonction « autrui » (qui détermine et est déterminée par des rapports entre sujets), le rapport entre Robinson et Vendredi n'en est pas moins singulier, distinct de celui qui est vécu avec les autres personnages de l'aventure. Quelque chose

différencie leur relation humaine « déshumanisée » des autres relations. L'absence de meurtre est le signe de cette différence, mais quel est son fondement ?

L'exercice d'une « raison » morale ne semble en l'occurrence pas suffire à assurer la manifestation de l'interdit du meurtre. Faut-il rappeler qu'à deux reprises, dans le récit de Tournier, Robinson tente de tuer l'Araucan ? La première fois, il cherche à l'abattre d'un coup de mousquet; la seconde, il l'étend au sol à coups de poing. Il est vrai que dans ces deux occasions, l'enjeu est radicalement différent : dans le premier cas, Robinson veut éliminer un inconnu pour protéger sa propre personne et c'est par hasard qu'il rate sa cible; dans le second, il veut venger « sa » terre violée et c'est l'horreur suscitée par le visage tuméfié d'un « frère » qui l'arrête avant que le déchaînement des coups ne soit fatal à Vendredi. Mais l'écart entre ces événements ne se réduit pas à une différence objective, il se creuse à l'intérieur même de l'expérience de Robinson, il consiste dans l'accomplissement en cours d'une transformation qui affecte le mode d'être du personnage dans la confrontation avec la violence.

Dans le premier cas, le geste violent qui mettrait à mort l'Araucan est purement technique. Robinson lui-même envisage la décharge avec une lucidité implacable. Le meurtre se présente ici comme une question de stratégie :

*En abattant l'un des poursuivants, il risquait d'ameuter toute la tribu contre lui. Au contraire en tuant le fuyard, il rétablissait l'ordre du sacrifice rituel, et peut-être son intervention serait-elle interprétée comme l'acte surnaturel d'une divinité outragée. Ayant à se ranger dans le camp de la victime ou dans celui des bourreaux – l'un et l'autre lui étant indifférents – la sagesse lui commandait de se faire l'allié des plus forts. (Tournier, 1972 : 143)*

Le raisonnement minutieux que tient Robinson avant d'abattre sa cible a quelque chose de terrifiant. Le hasard décidera pourtant de la suite. Robinson est bousculé et tire mal : il sauve l'Araucan. Cette situation suppose accompli l'exercice d'une raison souveraine qui mobilise et subordonne les outils de la raison et les moyens du déchaînement au seul principe de préservation de soi-même. C'est la distance entre raison morale et raison technique qui s'amenuise peu à peu jusqu'à disparaître complètement avec le geste meurtrier dans lequel l'une et de l'autre coïncident.

Beaucoup plus tard, au moment de la colère intime entre Robinson et Vendredi, le fonctionnement est tout autre. Il s'agit d'un débordement des forces, d'un déchaînement instantané qui réduit à néant toute mobilisation rationnelle. À ce stade de leur histoire, cette situation porte en elle le paradoxe de la transgression (telle qu'elle peut être comprise à partir des travaux de Georges Bataille) : Robinson commet le geste qui brise la loi morale, Robinson commet le geste qui appelle la loi morale et la fait exister. La loi est rappelée à la conscience par l'acte qui la transgresse. La violence est dans ce cas à elle-même son propre principe; c'est la voix de Vendredi qui implore et le visage défait de l'Araucan qui *rappellent* Robinson à la *raison* en le mettant *face* à son propre emportement, comme par un effet de miroir produisant, dans le sentiment de l'horreur grandissante, la distance nécessaire à la conscience fugitive de ce qui fait l'homme<sup>2</sup>.

Par delà la question de la perversion, c'est donc le problème éthique de la violence, du déchaînement de la force qui est posé par l'expérience de Robinson. Comment sortir de cette alternative entre l'exercice raisonné de la violence, dans lequel en viennent à se confondre la raison morale et la raison technique, et le débordement imprévisible des forces qui ne fait exister la loi morale qu'au prix de la mise en péril de la vie des autres ?

À la proposition selon laquelle la violence ne saurait qu'être réprimée (répression par l'exemple punitif, le code de la peur) ou empêchée par l'exercice d'une raison souveraine, Tournier oppose que la violence peut être éludée dans des mises en scène fantasmatiques et esthétiques<sup>3</sup>. La manière dont s'accomplit le devenir solaire de Robinson suggère que la violence peut être mise en forme par un travail d'interprétation de l'impulsion qui donne forme et sens à l'interdit de tuer, autrement que par la crainte d'être puni ou par l'assujettissement à un principe établi par la raison. Pour plus de précision, je dirais

---

2 Dans le roman, dans les moments de crise, le souvenir occupe d'abord la fonction d'un miroir qui renvoie à l'être l'image de ce qu'il a été, puis le visage et la voix de Vendredi.

3 Cette proposition est notamment développée par Pierre Klossowski dans *La Monnaie vivante* (1994 [1970]), mais à partir d'une exégèse du projet de Fourier.

que l'aventure commune de Vendredi et du Robinson solaire illustre l'idée selon laquelle *les mises en scène de l'art* (des actes d'interprétation de l'impulsion dégagée des contraintes de la subsistance – *dixit* Pierre Klossowski) *sont à même de jouer le rôle d'une transgression sacrificielle qui se passe de la violence versant le sang humain pour redonner la conscience de l'interdit et rappeler le pouvoir de la loi.*

La promesse de la loi tient dans la vie que le geste qui l'appelle et la prend pour limite rend possible. Le geste guidé seulement par la raison technique fait une misère du monde ouvert par l'application de la loi; le fait *artistique* donne au contraire à la loi une portée glorieuse qui, selon le mot de Michel Foucault, révèle aux êtres « l'espace où se joue le divin » (2001e : 267). Ainsi ce monde auquel Robinson et Vendredi donnent finalement naissance ensemble respendit-il d'un jour d'une beauté élémentaire.

### Problématique et point de méthode

Sans doute n'est-il pas juste de dire que *Vendredi ou les limbes du Pacifique* est un livre dont le propos concerne d'abord le thème de la violence. Il n'empêche : dans le re-commencement qu'il opère sur l'île déserte, Robinson suit un parcours qui, pour l'éloigner des chemins courus par le commun des hommes, ne l'en mène pas moins à travers une série d'expériences où la violence fait problème. Dans la souille, sous l'absurde système de souveraineté, avec l'accomplissement du devenir solaire, chaque fois la violence est mise en question et en cause dans les transformations qui affectent le naufragé.

La territorialité fabuleuse de l'île déserte peut bien rendre possible – avec tous les bénéfiques que cela apporte pour l'imagination – le redoublement des origines et l'aventure d'un autre devenir<sup>4</sup>, l'être qui est jeté (rejeté par la mer) sur les plages sans nom, cet être porte

---

4 Dans *Causes et raisons des îles désertes* (texte rédigé dans les années cinquante), Gilles Deleuze réfléchit sur cet apport singulier de l'île déserte à l'imagination, et consacre de belles pages à la fonction mythique qu'elle accomplit. La démonstration y est cependant faite de la mort de cette mythologie avec l'écriture du *Robinson Crusoé* de Defoe. Mais vingt ans après le texte de Deleuze, Michel Tournier redonne vie au mythe de l'île déserte en reconquérant sa fonction dans l'imaginaire des hommes.

avec lui une contrainte dont il ne peut se défaire, il supporte la condition que son corps lui impose; l'alternative est posée entre l'interprétation des forces impulsives ou la soumission à leur empire. C'est de la manière d'interpréter l'impulsion dont dépend la *nature* du devenir de l'habitant de l'île. Au regard de la violence, de quels types d'interprétation *l'être sans autrui* est-il capable ?

Il y a dans le Robinson de Tournier le récit du commencement d'un monde où la violence n'a pas à être réprimée par l'application d'un code; c'est une histoire en trois temps. Il y a aussi une série de propositions qui concernent les conditions dans lesquelles cette aventure peut survenir; elles sont également au nombre de trois. Aux trois temps correspondent les trois propositions. Il s'agit dans les lignes qui suivent de reprendre le fil du récit pour dégager cet ensemble qui s'articule à partir des thèmes de l'horreur devant le désordre de la mort, de l'insuffisance de la raison pour répondre au problème de la violence et du jeu ontologique comme cadre pour la création d'une vie *juste*.

Pour ce faire, il faut accepter, dans le récit, de se perdre, de n'y plus retrouver ce que l'auteur a peut-être dit vouloir y mettre. Il s'agit de décrire, par le redoublement de la narration dans le travail de l'écriture, cet autre plan de cohérence. Il faudrait pouvoir commencer en reprenant toute l'histoire de Robinson, depuis le premier écueil jusqu'au dernier, depuis le naufrage jusqu'à l'arrivée d'un nouveau navire un peu plus de vingt-cinq ans après. Je me contente cependant d'installer une scène, des éléments de décors, puis de décrire quelques gestes; bref, je fais un peu de mise en scène.

### **I. Le projet d'évasion : le temps du travail/la violence abjecte**

Le sable fin, brûlant d'un feu blanc. Les pierres noires sous le soleil. Robinson est seul sur l'île. Les premiers temps de son séjour sont indéfinis, les moments fuient sans que rien ne les retienne : l'homme a fait son entrée dans les « limbes du Pacifique ». Il œuvre sur la plage à la construction de *l'Évasion*, l'embarcation qui doit le ramener dans le monde civilisé. L'ouvrage acharné le tient tout entier et il semble devoir toute sa cohérence intérieure à l'accomplissement d'un

travail outillé qui produit des effets de mise en ordre. Outre cette entreprise, il n'est rien sur quoi Robinson puisse avoir prise. Il ne s'arrête que pour s'effondrer dans le sommeil, il ne s'éveille que pour s'enfoncer dans le travail. Quand se révélera l'erreur déterminante qui l'empêchera de mettre le bateau à flot, l'échec le plongera dans le désordre le plus profond. Sa raison cédera à l'obscurité animale. À la sueur blanche du travail succéderont les déjections brunâtres et les miasmes de la souille. Robinson fera l'expérience de la violence et de l'abjection.

Entre ces deux états que traverse Robinson : la ferveur du travail et l'apaisement liquéfiant (l'effacement dans la mare aux animaux), il y a une opposition essentielle, quelque chose comme une fracture de nature ontologique. La régression à l'état larvaire correspond à une chute en deçà des conditions qui permettent à l'être de se maintenir en tant qu'homme. Elle est confusion de l'être dans la violence primordiale (une violence d'avant la conscience) qui cesse d'être abjecte dans la mesure même où l'esprit de Robinson s'y efface pour longtemps.

Qu'est-ce qu'une violence *ab-jecte*, sinon cette puissance virulente que notre subjectivité rejette en l'objectivant ? Ainsi, c'est la conscience de ce que la souille a en commun avec la mort violente, purulente comme le grouillement des vers, qui précipitera à nouveau Robinson dans un travail effréné. L'expérience de l'abjection est conséquente à l'expérience de cette violence qui est rejetée dans un élan de dégoût. Il suffit d'un instant au naufragé, au cours duquel il pressent l'horreur de sa condition, pour qu'un relent d'humanité provoque en lui ce haut-le-cœur sans lequel il serait mort dans l'indignité bestiale. Nous pouvons donc dire qu'au sens fort, Robinson reprend tout depuis le début, jusqu'à revivre la « naissance » de l'homme<sup>5</sup>. Sûrement cet

---

5 De ce point de vue, les premières aventures du Robinson de Tournier sur l'île peuvent être lues comme une flexion romanesque des propositions de Georges Bataille sur le rôle de la violence et du travail dans la naissance de l'homme. La violence abjecte a au moins ceci de particulier qu'elle a pu être considérée primordiale dans cet avènement. Réfléchissant sur un événement qui est à ses yeux la marque du commencement même de l'humanité, Bataille a commis une magnifique « fantaisie philosophique » – selon le mot de Peter Sloterdijk. Il imagine les conditions dans lesquelles le sentiment

effondrement est-il une condition préalable de l'accomplissement du nouveau devenir dans lequel s'engage le naufragé anglais.

Dans la souille, Robinson atteint (en effet) le degré zéro de l'humanité : il perd la station debout et l'usage de ses mains, « devenues des moignons crochus » dit Tournier; il se tient « le nez au sol », mangeant des « choses innommables »; il affectionne de se rouler dans ses propres excréments; il côtoie dans la chaleur des marécages les hardes de pécaris. Il n'a d'humain que le souvenir d'être humain : il s'enfonce dans son passé comme dans la vase, s'oubliant jusqu'à la

---

religieux et les interdits qui lui sont liés purent apparaître. Il fit le récit de la façon dont le premier « homme » dut « se trouver interdit » devant le cadavre de son semblable comme devant une chose atroce, porteuse d'un désordre terrifiant. Ceci ne put survenir que lorsque le travail eut produit dans l'être des effets de mise en ordre psychique indissociable, à l'origine, du temps du travail lui-même. L'hominidé, comme l'animal, dut être indifférent à la violence et à l'abjection jusqu'à cette transformation opérée dans l'usage répété de l'outil. (L'animal tue, défèque et se reproduit sans gêne aucune. La *pré-occupation*, le fait de se soucier d'une chose et de son contexte avant qu'elle ne s'accomplisse effectivement, semble être l'affaire de l'homme.) Jusqu'à cet événement, selon Bataille, il semble que l'horrible grouillement des vers laissait l'être dans l'indifférence; il ne pouvait pas y avoir d'horreur devant la violence, de cette frayeur qui s'accompagne de la conscience de la mort.

C'est ainsi que dans *L'Érotisme*, Bataille place le problème de la violence au fondement même de l'existence humaine, en tant que le moment où la violence s'est manifestée comme problème marquerait le début de l'aventure de l'homme. L'homme serait cet être de conscience né dans l'horreur grandissante face aux manifestations de violence provoquant des désordres incontrôlables qui s'opposaient au temps du travail et en détruisaient les bénéfiques. Selon Bataille, le travail outillé porte avec lui cette cohérence sans laquelle la « raison » n'aurait jamais vu le jour, cohérence qui s'oppose au désordre provoqué par la violence; ce désordre se manifeste dans les premiers temps de l'homme dans les événements de la mort et de l'impulsion sexuelle incontrôlée; d'où la présence, très tôt dans les sociétés humaines, d'interdits qui sont comme des lois d'avant les lois, et qui sont nés d'une inspiration mystique dans la frayeur que suscite le désordre (de manière informe, le sexe et la mort se trouvent dès l'origine associés). Cependant, dans l'homme, la raison ne vient pas à bout de l'impulsion : il y a en lui une sorte de *reste*, qui est aussi bien un surplus indéfini.

mort. Mais une hallucination le tire de l'apathie et l'éclat d'un feu au sommet de la falaise le rappelle à la raison : Robinson reprend conscience, c'est-à-dire qu'il reprend conscience de la mort au seuil de laquelle il se tient. C'est de ce sentiment d'horreur qu'il tire la force de se lancer dans l'entreprise de domestication de l'île. Et l'apparition fantomatique d'un navire qui emporte la sœur du naufragé, morte depuis « deux lustres », peut être lue comme une allégorie : Robinson se dresse au-delà de la souille, cette expérience dans laquelle le passé et la vase se complétaient pour perdre la conscience et mener, dans l'indignité, l'homme à la mort<sup>6</sup>.

## II. Le projet de l'île administrée : l'ordre de raison/le simulacre du travail

Le souci du personnage de ne pas retomber dans la souille coïncide donc avec cette frayeur « salutaire » qui continue de le tenir corps et âme (l'*humanité* de Robinson et sa *frayeur* vont ici de pair). Seul, Robinson porte ce fardeau sans partage. Et l'entreprise de gestion de l'île dans laquelle il se lance sans retenue est empreinte de la déraison dont s'accompagne le poids déraisonnable qui pèse sur le naufragé. Dans l'angoisse, Robinson s'emploie à un travail outillé qui vise moins sa subsistance que son équilibre mental :

*Peu s'en était fallu qu'après l'avoir avili elle [la mer] ne le livrât aux ténèbres de la démence [...]. L'île était derrière lui, immense et vierge, pleine de promesses limitées et de leçons austères. Il reprendrait en main son destin. Il travaillerait. Il consommerait sans plus rêver ses noces avec son épouse implacable, la solitude. (Tournier, 1972 : 42)*

Jouant sur les mots, je dirais que ce mariage, consacré sous le signe du travail, n'en est pas un d'amour mais de raison : il n'a d'autre objectif que de maintenir techniquement en « vie » la raison de Robinson.

On s'en souvient, Tournier pousse l'entreprise de son personnage jusqu'à l'absurde : le naufragé tend à mettre à sa main l'ensemble du

---

6 Mais la mémoire à laquelle Robinson s'est abandonné comme pour se perdre a aussi bien été cet espace-temps dans lequel il s'est recueilli, dans lequel il a recueilli de lui-même les éléments qui l'ont sauvé : tout ce qui, lui rappelant qu'il fut un homme, suscita l'horreur devant la violence abjecte de sa condition.

territoire et à l'exploiter sans retenue aucune. Il accumule les richesses, les fruits de son labeur au-delà de toute nécessité imposée par la subsistance. La souveraineté de Robinson sur l'île est celle d'une raison souveraine dont le corps de Robinson lui-même devient l'esclave : toute impulsion est mise à l'ordre d'un travail de production dont les objets et la forme sont strictement déterminés par un objectif rationnel insensé, même du point de vue de la survie du naufragé dans l'île. Le travail devient un simulacre de la raison outillée, au sens où l'entend Baudrillard (1981), c'est-à-dire un modèle qui n'a pour finalité que son propre fonctionnement, et que sa propre perfection absurde menace d'effondrement. Or, les récoltes engrangées et autres objets utilitaires fabriqués sont aussi des simulacres, cette fois selon la définition qu'en donnait Pierre Klossowski : ce sont des équivalents des fantasmes impulsionsnels de Robinson, mais « impropres », inadéquats en tant qu'ils sont produits sous le signe d'une raison qui étend les nécessités de la subsistance à toute activité humaine – toute impulsion est traduite en termes de besoins à assouvir.

Le modèle de la raison souveraine fonctionne si bien, et les simulacres produits par le travail de Robinson sont si peu conformes à la réalité de son impulsion quand le problème de la subsistance est dépassé, que le souverain de l'île devient triste : son visage se soude et il ne sait plus rire. L'arrivée de Vendredi rendra de la mobilité à ses traits. Mais si peu. Le rire de l'Araucan demeure une source de conflit, une menace pour l'ordre que Robinson cherche à imposer sur l'île. Il y a de très beaux passages sur le rire de Vendredi. Tournier parle de ce « rire dévastateur qu'il [l'Araucan] paraît ne pas pouvoir réprimer dans certains cas, et qui ressemble à la manifestation soudaine d'un diable qui serait en lui. » (1972 : 153) De tels éclats retentissent par exemple au moment où Robinson retrouve son « domestique » en fuite dans la forêt, déguisé en arbre :

*Alors le tronc s'agita et le rire de Vendredi éclata. L'Araucan avait dissimulé sa tête sous un casque de fleurs. Sur tout son corps nu, il avait dessiné avec du jus de génipapo des feuilles de lierre [...]. Ainsi métamorphosé en homme-plante, secoué d'un rire démentiel, il entourait Robinson d'une chorégraphie éperdue. (1972 : 164)*

Ce dernier événement se produit à la suite d'un arrêt de la clepsydre, et cet aspect de l'affaire est déterminant.

L'égouttement régulier de la clepsydre consolide l'empire de la raison, rythme et ordonne le temps du travail. Robinson parvient d'abord à sublimer toute impulsion dans l'activité de subsistance, mais pas longtemps. L'ouverture à la seconde île coïncide avec une brèche dans le temps du travail (l'arrêt de la clepsydre) qui introduit le désordre de la sexualité. À partir de cette première défaillance du système de souveraineté, Robinson entre dans une série de transformations des agencements du désir : les séjours au cœur de Speranza, la sexualité végétale, les amours dans la combe nuptiale sont autant d'étapes de ce processus. Mais l'homme craint de s'avancer vers l'autre île, comme s'il était menacé de s'y perdre de la même façon qu'il s'était effacé dans le marécage. De fait, il y a une étrange parenté entre la peur de la souille, qui est tout au long du récit le carburant de Robinson au travail, et l'hésitation à s'engager dans les chemins de l'autre île, là où s'expérimentent les élans d'un désir dont le désordre s'associe avec la mort. Ce sont des ouvertures franches dans le temps du travail, des points de vue sur le gouffre ontologique. Dans les miasmes du marais l'homme meurt dans l'indignité animale. Dans les paysages ouverts de l'île secrète, non domestiquée, l'homme entrevoit sa mort dans une suite de transformations qui le portent chaque fois au-delà de lui-même. La Speranza cachée n'a toutefois pas le caractère abject du marécage; même invisible, elle en est le contraire le plus glorieux, l'espérance offerte dans des limbes ténébreuses.

Mais longtemps après l'union étrange de Robinson avec Speranza, bien après, aussi, que l'arrivée de l'Araucan joueur, danseur et rieur eut laissé pressentir les failles du système de souveraineté, le simulateur de raison garde ses droits et l'ordre du travail est préservé, au prix de l'absurdité même du dispositif.

### **III. La grande déflagration : l'interprétation de la violence/l'espace du jeu**

Il est un point où tout bascule, où l'ensemble des relations de pouvoir impliqué par le système de souveraineté s'effondre sur lui-même sous l'effet d'une mise en question (en cause). Ce point du récit n'est peut-être pas celui auquel nous pensons au premier regard. Ce ne me semble pas être, précisément, l'explosion monumentale, la déflagration qui rompt le monument de la raison outillée et défait

pour jamais le joug du simulacre du travail; celle-ci n'est que l'accident nécessaire qui rend incontournable la transformation finale de Robinson; l'explosion est essentielle, certes; elle n'est pourtant que le contrecoup spectaculaire d'un événement moins impressionnant, plus profondément marquant.

Revenons à ce moment de l'histoire où la combe rose s'ouvre devant les yeux de Robinson qui, dans une rage de sang, voit sa terre violée.

*C'est alors qu'il aperçut sous les feuilles deux petites fesses noires. Elles étaient en plein travail, parcourues par une houle qui les gonflait, puis les contractait durement, les regonflait, les serrait à nouveau. Robinson était un somnambule qu'on venait d'arracher brutalement à un rêve d'amour. Il contemplait, atterré, l'abjection pure qui se consommait sous ses yeux. Speranza bafouée, salie, outragée par un nègre ! [...] D'un coup de pied il releva Vendredi, d'un coup de poing il l'éjala à nouveau dans l'herbe. (Tournier, 1972 : 153)*

On connaît la suite : Robinson bat Vendredi pour le tuer. Et au dernier instant, sur le seuil de la tragédie, il interrompt son bras, rappelé à la raison par le souvenir du récit biblique du meurtre d'Abel.

Il en a déjà été question plus avant dans ce texte, le geste assassin de Robinson, répété jusqu'à l'affaiblissement, perpétré dans l'aveuglement du drame, est le redoublement d'un autre geste commis plus tôt dans le récit. Lorsque l'Araucan échappe à ses bourreaux sur la plage en pénétrant le cercle de l'île, son seul habitant tente de l'abattre sans scrupule. Il rate, par accident, sa cible. Mais si Robinson pouvait étendre au sol, d'un jet de fusil, l'indigène inconnu qui courait sur sa terre, quand il est sur le point de tuer l'Araucan qui a été son frère de travail, l'homme recule devant l'horreur insoutenable, le caractère ignoble de cette mort. Quelque chose distingue le premier événement du deuxième, qui consiste dans la manifestation de l'interdit du meurtre. C'est là la condition fondamentale de l'accomplissement de l'étrange devenir dans lequel ils sont tous deux engagés. D'ailleurs, suite à cette triste crise, Robinson entre en communion avec l'Araucan pour la première fois depuis leur rencontre : il découvre « l'existence possible d'un *autre Vendredi*, écrit Tournier – comme il a soupçonné jadis, bien avant de découvrir la grotte et la combe, une *autre île*, cachée sous l'île administrée. » (1972 : 181) Alors peut survenir l'explosion tellurique qui rend les corps de Speranza et de

ses habitants aux forces élémentaires, qui ouvre radicalement l'espace du jeu ontologique<sup>7</sup>.

Au sens fort, après la catastrophe, Vendredi s'avère l'interprète de la violence le plus inventif, le plus génial, possédé par le génie de l'invention. Toute impulsion dégagée des contraintes de la subsistance est employée pour des manières de jeu. L'Araucan fait découvrir à Robinson la puissance créatrice du simulacre, quand celui-ci n'est pas le résultat d'une reproduction modélisée, plutôt l'inscription momentanée d'un fantasme sur la surface du réel, par l'interaction avec les forces élémentaires et dans les contraintes de l'interdit. L'exemple fabuleux du grand bouc Andoar qui vole et chante, poursuivant son existence dans un ciel catastrophé par la tempête et entre les bras d'un vent auquel il donne une voix, est sûrement le plus beau. Il ne faut cependant pas laisser dans l'ombre le théâtre étrange auquel s'adonnent les deux compagnons. Quand ils interviennent leurs anciennes identités, c'est la rancœur accumulée sous le coup de violences passées qui s'exprime sous une forme fantastique, dans laquelle est éludée la menace de mort. Quand ils fabriquent les doubles de pailles et de terre pour les détruire, c'est leur colère qu'ils déchargent au moyen d'un théâtre de la crise. C'est chaque fois de violence dont il est question.

De telles interprétations de la violence dans la création sans fin de simulacres et d'artifices donne d'ailleurs le sens de l'affrontement entre Vendredi et le mystérieux Andoar. Ce dernier est aussi une sorte de double : « Andoar, c'était moi », écrit Robinson dans son *log-book*; le vieux souverain solitaire et triste sera transfiguré et rajeuni sous l'action des forces élémentaires. Le duel avec Andoar est un jeu que Vendredi expérimente comme une condition de sa vie même, jusqu'à mettre celle-ci en danger. D'une certaine manière, la transformation de Robinson est l'enjeu de la lutte, il est ce qui doit être sauvé au terme du combat. Si Vendredi échoue, son ancien maître est voué à la mort. Si Vendredi remporte, emporte le bouc, Robinson survit, et mieux que cela, il devient capable d'invention à son tour, il

---

7 Ce jeu peut être dit ontologique parce que les limites de l'être qui joue y sont constamment mises en question.

devient un compagnon véritable. La réussite de l'entreprise de l'Araucan conduit à une amitié.

Un grand bouc ami du vent, c'est un grand bouc ami de Vendredi dont l'élément favori est l'air. Mais Robinson se distingue de l'Araucan en courant derrière le char d'Héphaïstos. Il suit la voie du soleil. Les forces mobiles des éléments sont la matière dans laquelle les deux personnages ne cessent de s'inventer. Leurs jeux ont le sérieux et la légèreté de la vie brève; ils ont l'intensité et l'assurance du grand mouvement.

### **Pour vivre ici**

Deux fois l'horreur suscitée par la violence abjecte arrête Robinson sur le seuil de la mort. Au moment de s'extraire de la souille, c'est à sa propre fin qu'il échappe par un mouvement de rejet; Robinson redécouvre, dans l'abjection, le souci d'une vie digne. Dans la fureur qui le jette contre Vendredi, c'est l'horreur du meurtre d'un frère qui le frappe; Robinson rencontre les limites de la raison technique (dont l'aboutissement est le système de souveraineté établi sur l'île) pour la création d'un rapport éthique entre les êtres: il s'ouvre à l'éventualité d'une vie juste. En ces deux occasions, une brèche est taillée dans l'existence du naufragé: il y a là, à chaque fois, l'amorce d'un devenir – ou la possibilité redonnée d'accomplir le destin singulier de l'être solaire. Robinson s'engage sur le chemin de la découverte d'un *autre* Robinson; Robinson découvre un *autre* Vendredi; de la même manière qu'il avait entrevu, avec l'arrêt de la clepsydre, une *autre* île.

Les trois temps de l'histoire sont marqués par une série d'événements dans lesquels l'expérience de la violence abjecte est déterminante pour la poursuite de l'aventure et délivre un ensemble de propositions qui se présentent, dans le roman, comme des conditions de possibilité d'une vie juste et harmonieuse. Trois propositions s'articulent les unes sur les autres pour former les règles d'un jeu interprétatif dans lequel l'être se dérobe aux finalités destructrices de la violence. Dans l'ordre: 1) l'être ne saurait s'enfoncer dans l'indignité animale sans perdre les moyens de son propre devenir; 2) l'être ne peut fonder son rapport aux autres êtres sur les seuls critères de la raison techni-

cienne sans risquer de se perdre dans la violence abjecte; 3) pour ne pas pervertir les corps, les êtres doivent accepter de mettre en question leur identité et de faire de l'expérience du double un principe d'existence (donc de mettre en question, au moins provisoirement, l'unité fermée qu'il semble constituer, ce pourquoi, effectivement, il ne s'agit plus de rapports à autrui).

Il est vrai, comme l'explique Deleuze, que le désir de Robinson est « rapporté à des fins » tout à fait différentes de celle qui est imposée par l'espèce (la reproduction) et de celles qui sont impliquées par la présence d'autrui (la sexualité entre les corps). Il n'empêche que tout détournés de l'humanité qu'ils soient, aussi tournés vers le soleil (Robinson) et le vent (Vendredi) qu'ils puissent être, les deux personnages sont attachés l'un à l'autre de telle façon qu'ils développent une éthique dont un des enjeux principaux est le dépassement de la manifestation violente par son interprétation « positive »<sup>8</sup> – et non au moyen de sa répression ou de sa suppression. Que les éléments primordiaux soient placés au fondement d'une telle manière d'être témoigne seulement du fait que les forces qui font l'homme le dépassent de façon imprescriptible, lui prescrivant l'humilité en toutes choses.

Il est ainsi possible de développer, comme aux côtés de la lecture que Deleuze fait du texte de Tournier, une interprétation qui aurait son origine dans les travaux de Bataille et de Klossowski. Cette autre lecture opposerait à l'histoire de la « structure perverse » le récit de son éclatement et de l'avènement de l'empire du « jeu ontologique ».

En cet état de choses, la vie juste et harmonieuse de Robinson et de Vendredi repose sur une loi qui naît dans la frayeur de la mort et peut être rappelée (transgressée) par une mise en forme artistique dont

---

8 L'acte d'interprétation, il est bon de le redire, ne consiste pas ici dans la détermination d'une connotation positive de la violence, mais bien dans la mise en forme de la violence en tant que telle, dans une façon de lui donner un sens en tant que force déchaînée – pour illustrer ce phénomène à l'aide d'une métaphore technicienne à laquelle nous ne saurions cependant le réduire, nous pourrions parler de l'éolienne, ce dispositif qui se saisit de la force du vent et la transforme.

l'expérience « remplace » celle de la mort véritable<sup>9</sup>. Une question se pose alors quant à la nature de cette éthique dont nous pouvons trouver les indices dans le roman de Tournier. Est-ce la règle d'un compagnonnage, une éthique du devenir *stricto sensu* telle que décrite dans la postface de Deleuze ? Ou est-ce une réflexion sur l'effectivité de la loi et les conditions dans lesquelles son application, pour être stricte, n'en réprime pas pour autant les impulsions, les « prélève » plutôt pour un usage créateur ?

Ici, le « jeu ontologique » constitue en quelque sorte, avec la « structure-autrui », une alternative éthique. Dans l'optique du jeu, nous serions sans doute livrés aux aléas du compagnonnage, si ce n'était de ce fait : il y a un gain, qui consiste dans la prise de conscience de l'interdit en tant que tel, interdit dont la puissance d'évocation et d'imposition dépasse l'expérience localisée qui a rendu possible son apparition. Mais ce gain n'est pas donné une fois pour toutes, se perd sans cesse, et c'est proprement le sens de la transgression que de l'emporter de nouveau, indéfiniment. Le roman de Tournier propose l'expérience littéraire d'une liberté artistique dans laquelle l'esthétique est le moyen de pointer tout geste vers un horizon éthique. Une telle position est-elle tenable dans une situation ou d'un point de vue politique ? – il ne m'est pas possible d'apporter ici une réponse à cette question.

Speranza n'est à la fin ni « lieu pour soi » ni « chemin vers l'autre » : ceci et cela se sont abolis l'un dans l'autre au moment de la grande déflagration. L'île est devenue un espace propre à un « vivre ensemble » dans l'ordre duquel l'intégrité physique de Robinson et de Vendredi est respectée. Une règle étrange, paradoxale, sous-tend cet indéfectible rapport entre les corps : les identités sont interchangeables, transformables, elles se font et se défont comme au gré des expériences avec les éléments primordiaux qui ont opéré la transformation d'Andoar, le grand bouc. Ce jeu est un mode d'être des corps qui ouvre aux personnages la possibilité d'une vie dont les grandeurs communiquent avec l'espace du divin (« Vénus, le Cygne,

---

9 Cette mise en forme artistique à laquelle participent activement les corps me semble devoir être distinguée de la catharsis qui fonctionne sur le mode de la représentation.

Léda, les Dioscures... je tâtonne à la recherche de moi-même dans une forêt d'allégories » [1972 : 232], écrit Robinson dans son *log-book*. Et si l'interdit est transgressé, c'est, au sens strict, dans les *règles de l'art*, c'est-à-dire à travers l'expérience du double et dans des mises en scène qui éludent la violence.

Aux côtés de ce rire ambigu et sombre évoqué par Paul Éluard, tout contre cet emportement « amer » dans lequel se perd « le souci d'être un homme », Michel Tournier dresse, tel son double ou son envers le plus lumineux, le visage mobile de Vendredi et ses éclats « dévastateurs ». De l'homme, celui-ci réduit à une prétention dérisoire la volonté de domination; le rire de l'Araucan brise les comportements fixés par la raison technicienne. Mais jamais au prix d'un désordre qui ferait tomber l'être dans l'obscurité animale : c'est un rire mobilisateur, entraînant, qui anime l'être d'une vie juste et harmonieuse en le constituant en interprète passionné des forces rugissantes de l'univers.



# Éthique tactique de l'hospitalité

Le *teddungal* en transhumance peule

Oumar KANE

*[La notion de postcolonie] renvoie, simplement, à l'identité propre d'une trajectoire historique donnée : celle des sociétés récemment sorties de l'expérience que fut la colonisation, celle-ci devant être considérée comme une relation de violence par excellence. Mais plus que cela, la postcolonie est une pluralité chaotique, pourvue d'une cohérence interne, de systèmes de signes bien à elle, de manières propres de fabriquer des simulacres ou de reconstruire des stéréotypes, d'un art spécifique de la démesure, de façons particulières d'exproprier le sujet de ses identités. Elle n'est cependant pas qu'une économie de signes dans lesquels le pouvoir s'imagine. Elle consiste également en une série de corps, d'institutions et d'appareils de capture qui font d'elle un régime de violence bien distinct, capable de créer ce sur quoi il s'exerce ainsi que l'espace au sein duquel il se déploie. Voilà pourquoi la postcolonie pose, de manière fort aiguë, le problème de l'assujettissement, et de son corollaire, l'indiscipline ou, pour ainsi dire, de l'émancipation du sujet.*

Achille Mbembe, *De la postcolonie*

## I. L'historicité de l'espace postcolonial

Le concept de postcolonie permet d'articuler, au sein d'une trajectoire historique particulière, soi et altérité, facteurs internes et ordre externe. Les paradigmes du joug, de l'extraversion ou de la métabolisation<sup>1</sup> peuvent ainsi être dépassés pour permettre de mieux comprendre la singularité de l'expérience sénégalienne<sup>2</sup> face aux contacts violents avec l'impérialisme arabe ou européen.

---

1 Processus fusionnel où le soi et l'altérité se diluent l'un dans l'autre pour donner une tierce essence au terme d'un processus dialectique.

2 Nous référons ici à la Sénégambie comme à un espace géopolitique homogène depuis le Moyen Âge africain et au sein duquel les grands empires (Ghana, Mali, Gao, etc.) ont imposé leurs hégémonies respectives. Il correspond globalement aujourd'hui aux pays issus du découpage colonial de 1885 que sont le Sénégal, la Gambie, la Mauritanie, le Mali, la Guinée Conakry et la Guinée Bissau.

Dans des espaces naguère ouverts et caractérisés par des flux migratoires permanents, la notion de terroir, particulièrement pour ces populations nomades que sont les *Fulbe*<sup>3</sup> boolâtres<sup>4</sup>, semble dès lors devoir être déconnectée d'une conception proprement sédentaire et statique du sol. En effet, alors que certains auteurs (Diouf, 1992) opposent le terroir précolonial au territoire colonial maillé par des dispositifs divers aux *xix<sup>e</sup>* et *xx<sup>e</sup>* siècles, il convient ici de prendre en compte la modalité essentiellement dynamique du rapport à l'espace des *Fulbe* dont la métaphore du flux permettrait assez bien de rendre compte.

À cet égard, il est nécessaire de relever que le *teddungal* est le terme peul pour désigner l'hospitalité et que cette hospitalité se déploie dans un espace ouvert, dans la mesure où le *Pullo* nomade lui-même n'y est que de passage, à la recherche de pâturages pour ses troupeaux.

Dans une perspective historique, l'invasion des Almoravides<sup>5</sup> au *xi<sup>e</sup>* siècle, la traite des Noirs au *xv<sup>e</sup>* siècle puis la colonisation au *xviii<sup>e</sup>* siècle ont contribué à refaçonner le terroir originel en territoire colonial puis en pays indépendant. Au niveau juridique, le droit coutumier traditionnel, le droit musulman et le droit romain se superposent parfois en postcolonie, rendant problématique la résolution de conflits fonciers dans certaines parties du pays. Il en résulte que

---

3 *Fulbe* est le pluriel de *Pullo*, la dénomination autoréférentielle utilisée par les populations considérées; *Peul* est le terme forgé par le colonisateur dans son entreprise d'appropriation symbolique des colonies et de leurs populations. Dans la suite du texte, nous utiliserons les substantifs *Pullo* et *Fulbe* pour désigner les populations, tandis que le terme *peul* servira d'adjectif.

4 Ils ne pratiquent pas l'adoration des bovins sur le mode religieux à la manière des Hindous, mais le troupeau structure l'organisation sociale et les migrations de l'ensemble de la communauté.

5 Ces populations guerrières venues par le Nord du continent prêchent la voie islamique par la parole, mais surtout par l'épée, à une époque où l'axe privilégié du négoce sénégalais était Nord-Sud avec le commerce caravanier transsaharien. Ce n'est qu'à partir du *xv<sup>e</sup>* siècle que les Européens parviennent à promouvoir les zones côtières et le commerce esclavagiste atlantique, opérant par le fait même une désaffectation de la caravane au profit de la caravelle.

l'espace, aujourd'hui national, dans lequel se meuvent les *Fulbe* n'est pas partout homogène, et qu'il a certaines qualités qui en font des lieux que l'*habiter* temporaire, plus que la possession permanente, permet de caractériser. Malgré que leurs pérégrinations pastorales se passent dans un espace symboliquement réticulé par la vulgate du *nation-building*, la porosité des frontières permet encore, bien que dans une proportion moindre, le maintien de la pratique nomade peule et celui d'une éthique pratique liée au rapport à l'espace autant qu'aux modalités du dire en situation de transhumance.

## II. L'éthique contre la morale : entre « monstrabilité » et « gouvernementalité »

### I. Agir et monstrabilité éthiques

Comme Wittgenstein (1986) a pu l'énoncer dans son inimitable style<sup>6</sup> mariant aphorismes et apophtegmes, le problème auquel est confrontée la philosophie est l'existence de certains phénomènes qui ressortissent du langage car ils peuvent être dits dans des propositions. Mais il existerait une autre catégorie de phénomènes qui ne peuvent pas être dits dans des propositions; ceux-ci ne pourraient de ce fait qu'être montrés, et l'éthique en relèverait. D'où le traitement de l'éthique par le silence si l'on s'accorde avec Ivan Illich sur la possibilité de son éloquence.

L'agir éthique pour Wittgenstein consiste à *bien faire et ne rien dire*. En effet, le critère du bien ne saurait résider à l'extérieur du sujet. En fait, le bien éthique ne recouvre aucunement le bien axiologique de la morale dont la maxime serait *faire le bien* alors que celle de l'éthique wittgensteinienne serait le *bien faire*. La visée éthique aspire au bonheur alors que la norme morale prend pour critère la bonté. Or le bonheur est ce dont on ne peut parler, non en raison de son infinité mais plutôt du fait *sub specie aeterni*, c'est-à-dire une totalité bornée à l'agir et au vouloir individuels.

---

6 Style qui a peut-être autant à voir avec un traitement esthétique qu'avec une visée éthique du formalisme logique dans le cas du *Tractatus logico-philosophicus*, dans la mesure où Wittgenstein rabat l'éthique sur l'esthétique.

Chez Wittgenstein, la morale concerne la vertu et la conduite à adopter envers autrui, ce qui est aux antipodes de l'éthique, définie comme *la tournure qu'il nous faut donner à notre vie pour pouvoir la vivre justement*. À l'inverse de Foucault, Wittgenstein subordonne la morale (comment être bon envers autrui?) à l'éthique (comment être bon pour autrui?). Ainsi la prééminence de la visée éthique serait le préalable à toute action morale. Pour Wittgenstein, « une morale ayant à charge de “régler” les rapports entre les hommes dépend elle-même d'une éthique préalable, résumée par l'injonction suivante: “Sois heureux!” » (cité dans Audi, 1990: 123)

Dans le *Tractatus logico-philosophicus*, l'aphorisme 6.421 affirme: « Il est clair que l'éthique ne se laisse pas énoncer. L'éthique est transcendantale. (Éthique et esthétique sont une seule et même chose). » Cet aphorisme est parfaitement conforme à celui du numéro 7: « Sur ce dont on ne peut parler, il faut garder le silence. » De cette manière, le thème de l'éthique est presque absent du *Tractatus logico-philosophicus* de manière explicite, même si Wittgenstein, dans la lettre qu'il a adressée en 1919 à son ami Ludwig von Ficker, estime que c'est en creux le thème et la partie la plus importante de son ouvrage.

Ainsi seul le silence rend hommage à l'éthique, plutôt en le montrant qu'en le disant. Cette suspension, non du jugement à l'instar de l'époque mais plutôt de la parole à propos de l'indicible éthique, n'est évoquée chez Wittgenstein que pour rappeler qu'on ne peut le traiter que dans l'ordre du silence qui en définit dès lors les contours. Ainsi s'impose en matière éthique le primat de la *monstrabilité* sur la *dicibilité*.

## 2. *Éthique et gouvernementalité*

La conception foucauldienne de l'éthique au sein d'une tripartition de la gouvernementalité<sup>7</sup> s'inscrit dans une tradition qui remonte au moins au haut Moyen Âge, avec Boèce et Cassiodore d'abord,

---

7 Tripartition articulant l'économie comme gouvernement du *domus* par le *pater familias*, le politique comme gouvernement de la cité par le prince et l'éthique comme pratique de soi. Ce serait pour Foucault à partir de l'économie qu'aurait diffusé dans les deux autres sens la nécessité de se diriger soi-même ou de diriger la *polis* sur le modèle cybernétique, tout en prenant soin des choses constitutives de la totalité à gouverner.

puis avec Gilles Rome au XIII<sup>e</sup> siècle, tradition au sein de laquelle *Le Prince* de Machiavel a constitué un point d'inflexion notable à la Renaissance italienne.

Foucault (1989) procède analytiquement à une sorte de renversement de l'impératif catégorique kantien. En effet, il déconnecte l'éthique de la nécessité d'une adéquation à la raison pour la replacer sur le terrain d'une esthétique du soi; il propose que chacun fasse de sa vie une œuvre d'art à travers une pratique idiosyncrasique centrée sur la subjectivité individuelle. Ainsi, chez lui, l'éthique est caractéristique du rapport à soi et définit la manière dont l'individu se constitue lui-même en sujet moral de ses agissements. L'éthique devient ainsi une partie de la morale avec la conduite effective des individus et le code moral qui détermine les actions permises ou prohibées. L'éthique ou rapport à soi est à son tour constituée de quatre parties: la substance éthique<sup>8</sup>, le mode d'asservissement<sup>9</sup>, la pratique de soi<sup>10</sup> et le télôs<sup>11</sup>.

Il convient pour en avoir une bonne intelligence de relever que l'éthique chez Foucault constitue une analytique en rupture avec l'archéologie et la généalogie, dans la mesure où elle montre peu de ruptures ou de failles. Foucault reconnaît que les codes moraux changent très lentement et que c'est le rapport à soi qui évolue pour reconfigurer des pratiques de soi antérieures. Et ce processus peut être opposé aux configurations de pouvoir ou aux formes de savoir qui présentent de brusques changements architecturaux. Cette continuité, qui constitue au niveau interne le cadre dans lequel l'éthique et le souci de soi peuvent se déployer, semble en partie réconcilier Michel Foucault avec

---

8 La part de nous-mêmes sur laquelle porte le jugement éthique, par exemple les désirs, les intentions, les émotions, etc.; sa détermination permet de savoir quelle partie des agissements doit être conforme au code moral.

9 Il détermine comment le code moral s'applique à l'individu. Les mêmes règles s'appliquent parfois de manières différentes dans des *épistémai* diverses, de même qu'il existe une certaine variabilité de la substance éthique.

10 Perspective dynamique qui permet de voir comment l'individu se corrige par le travail qu'il fait sur lui-même en vue de se conformer à son idéal éthique.

11 Il est lié au modèle de perfection éthique que nous privilégions et vers lequel la pratique de soi permet de tendre.

l'école historiographique des Annales, qui privilégie la continuité avec un accent mis sur les tendances lourdes dans le développement historique des sociétés humaines (Hacking, 1989).

### III. Le *teddungal* : une éthique tactique de l'hospitalité

Il importe dès lors de se demander ce qui caractérise cette éthique peule du *teddungal* et en quoi sa double inscription au sein d'un espace multiples ment métamorphisé et de surcroît parcouru sur le mode du temporaire peut être compris dans une perspective éthique.

Il nous semble que le *teddungal* se laisse mal saisir par des approches introspectives et centrées sur l'individualité telles que l'exposé des thèses de Foucault et de Wittgenstein les fait ressortir. Car le *teddungal* ne se laisse saisir que dans le cadre de la quotidienneté, il revêt un aspect pratique<sup>12</sup> (Bourdieu, 1980) dont l'hospitalité peut davantage rendre compte, puisqu'au-delà d'une pratique individuelle de soi, il s'agit d'une éthique<sup>13</sup> du don (Mauss, 1968) qui permet la reproduction sociale et la gestion de la rareté en contexte de transhumance. En ce sens, l'horizon de l'hospitalité est – et l'identité française du terme « hôte » pour désigner les deux parties est exemplaire à cet égard – la symbiose statutaire entre l'amphitryon et son commensal.

Sans restreindre l'accueil de l'autre au partage du repas, Emmanuel Levinas (1993) estime dans une perspective axiologique qu'autrui est exemplifié par la figure de l'Étranger, une personne que l'on ne connaît pas mais à qui il sied cependant d'offrir l'hospitalité. Et cela bien que l'hospitalité soit lourde de menaces dans la mesure où y est potentiellement inscrite la possibilité qu'autrui, l'hôte, fasse loi chez soi. Mais c'est justement l'absence de cette menace liée à la possession d'un lieu propre qui caractérise non l'espace mais plutôt le rapport

---

12 On s'accordera volontiers ici avec Bourdieu sur l'existence d'un *ethos*, une éthique qui se déploie à l'état pratique dans l'accueil et l'hospitalité, sans qu'elle n'ait rien à voir avec une *eidos* ou essence quelconque. Cette modalité pratique liée à la dynamique de flux permet d'appréhender la centralité éthique du *teddungal* au sein d'un paradigme communicationnel et dynamique et non plus comme construction d'un soi substantialisé et réifié.

13 Cette occurrence réfère à l'acception wébérienne de l'éthique.

peut à l'espace. Sans replacer le *teddungal* dans une perspective sacrale ou religieuse, il apparaît qu'il permet de se départir des *logiques du partage* et d'ainsi faire la médiation entre éthique et morale peules.

De fait, *teddungal* et *moJjéré*<sup>14</sup> sont indissolublement liés. Cet élément milite contre la distinction de Wittgenstein entre le *bien faire* éthique et le *faire le bien* de la morale. La tension entre les aspects individuel et collectif de la pratique de la charité<sup>15</sup> ou de l'hospitalité peut être dépassée dans les espaces qui nous intéressent ici par le recours à la maxime kantienne. En effet :

*Généralement, les maximes forment les plus petites unités d'un réseau d'habitudes pratiquées, réseau au sein duquel se concrétisent l'identité et le projet de vie d'une personne (ou d'un groupe) – elles règlent le déroulement de la journée, le style quotidien, la manière d'affronter les problèmes, de résoudre des conflits, etc. Les maximes forment le plan de section de l'éthique et de la morale, parce qu'elles peuvent être jugées simultanément du point de vue éthique et du point de vue moral. (Habermas, 1991 : 100)*

De surcroît, le *teddungal* peut être également appréhendé d'un point de vue pratique, et dès lors le *pulaaku*, comme ensemble de valeurs éthiques et morales, à la fois réflexives et pratiques, permet de l'aborder comme un système cohérent.

Par ailleurs, la quotidienneté s'avère centrale pour comprendre le déploiement sur un mode récurrent de l'hospitalité peule. Pour de Certeau (1980), le geste créatif esthétique se déploie dans le présent et dans un contexte qui est l'univers des « arts-de-faire » et du quotidien. Il articule le *Kairos*, qui est un art de saisir le moment propice ou l'occasion, à un ordre de contraintes qui surdétermine l'acte éthique. En ce sens, l'esthétique éthique certaliennne rapportée au *teddungal* peut s'avérer pertinente. Face aux stratégies élaborées par le pouvoir en un espace qui lui appartient en propre, les acteurs ne peuvent que

14 Le *moJjéré* est le principe de la bonté, il s'agit d'une inclination du caractère qui porte en elle la potentialité de *faire le bien* dont la société sera juge dès lors qu'elle est effectivement actualisée.

15 *Caritas*, qui signifiait dans son sens latin classique quelque chose d'onéreux, en est venu à désigner dans le vocabulaire chrétien l'amour de Dieu ou des hommes. Ce dernier sens présente une proximité sémantique forte avec la notion d'hospitalité.

jouer dans les interstices du système. Au sein d'un espace quadrillé (le territoire postcolonial) par des dispositifs<sup>16</sup> divers, les sujets n'ont que la possibilité du braconnage et des mésusages. Il importe d'abord de questionner le rapport au territoire à travers la praxis spécifique qui s'y déploie. Mais il faudrait rappeler aussi que l'absence d'un lieu propre entraîne pour de Certeau l'impossibilité de capitaliser les acquis de toute tactique face aux stratégies du pouvoir. Ici apparaît la spécificité de la transhumance, car le *teddungal* est justement devenu un fait de culture. Peut-être pouvons-nous avancer l'hypothèse que le flux et la trajectoire dans l'espace postcolonial parviennent dans une certaine mesure à désactiver la réticulation de l'espace par le pouvoir et à permettre une forme de récurrence d'une pratique éthique. La dynamique serait ainsi la condition pour que l'espace ne se transforme pas en hétérotopie de contrôle (Foucault, 2001a).

Que l'espace traversé ne soit pas un lieu propre de la pastoralité peule, cela est doublement évident. D'abord parce que l'espace, de *leydi*<sup>17</sup>, est devenu progressivement territoire depuis cinq siècles au moins. Ce qui n'empêche pas que le territoire soit appréhendé par la communauté peule sur le mode propre au *leydi*, c'est-à-dire en construisant symboliquement et matériellement des arts-de-faire qui sont une forme d'appropriation de l'espace. Nulle propriété ne prévaut ici, mais l'absence de propriété nous semble justement être la condition de l'appropriation comme processus symbolique. Car l'appropriation n'existe que de manière processuelle, et c'est l'extranéité fondamentale de l'objet qui permet la distance que l'appropriation va combler de manière symbolique sans que jamais elle puisse l'être de manière définitive, auquel cas elle deviendrait propriété. Le rapport peul, et plus généralement celui des cultures négro-africaines à la terre, a longtemps privilégié l'usufruit. Contre la tradition juridique moderne où la conjonction de l'*usus* (usage), du *fructus*

---

16 Nous empruntons ici à Michel Foucault la définition du dispositif de contrôle comme ensemble hétéroclite de gouvernementalité destiné à la régulation des flux.

17 Le *leydi*, c'est le terroir ou le sol en tant qu'il est appréhendé par l'utilité qu'on en extrait. En ce sens, le *jom-leydi*, le maître de la terre, a un rapport instrumental qui n'empêche pas une forme d'attachement au sol, mais ne permet nullement un droit de propriété *juris sensu*.

(l'usufruit ou la possibilité de jouir des fruits provenant du bien) et de l'*abusus* (possibilité d'aliéner le bien) est nécessaire pour qualifier le droit de propriété, en Sénégambie, seuls l'usage et l'usufruit sont permis, la terre étant réputée appartenir à la collectivité plus qu'à des individus.

#### IV. Le *teddungal* comme médiation entre espace, éthique et langage en contexte de transhumance

Avec le rapport à un espace *trajectorisé* où lieu approprié et moment propice sont articulés dans la sphère du quotidien, il devient possible d'inscrire dans le registre tactique certain cette éthique du don qu'est le *teddungal*.

Car pour *oser* souhaiter la bienvenue, il faut que l'on estime être chez soi, et l'acte d'accueillir contient en creux la prétention de savoir ce que c'est que d'être chez soi. De là, selon Derrida (1997), la nécessaire appropriation d'un lieu pour accueillir l'autre.

On pourrait même aller plus loin et considérer que l'acte éthique du *teddinde*<sup>18</sup> permet de faire sien un lieu dans lequel on n'est que de passage, le chemin vers autrui étant la condition d'acquisition symbolique d'un espace transitoire, appropriation déconnectée évidemment d'une quelconque propriété juridique. On serait là dans une tradition humboldtienne où c'est l'expression qui organise l'activité mentale plutôt que l'opposé, filiation dans laquelle s'inscrit Bakhtine en donnant le primat à l'énonciation sur l'énoncé.

Bakhtine (1970), traitant de la culture populaire, axe son expression sur la possession d'un espace propre (la place publique) et d'un temps fort (le carnaval). La propriété de cette place publique est définie par le fait que le peuple a toujours en ce lieu le *dernier mot*. Plus que par une temporalité, la place serait définissable par un langage. Le sien propre. On pourrait de ce fait rapporter le *leydi*, le lieu, à un « type particulier de communication », hors des espaces et des contraintes des pouvoirs institutionnels postcoloniaux. Le langage de la transhumance n'étant pas celui de la sédentarité, cette différence

---

18 Il s'agit du verbe dont *teddungal* est le substantif. Issu de la racine *teddi* qui signifie lourd, pesant, *teddinde* est l'acte d'accueillir et de fêter autrui.

ontologique n'est pas sans influencer à rebours sur la valeur du silence en transhumance. À cet effet, Derrida en arrive à se demander si

*l'hospitalité absolue, hyperbolique, inconditionnelle, ne consiste pas à suspendre le langage, un certain langage déterminé, et même l'adresse à l'autre. Ne faut-il pas aussi soumettre à une sorte de retenue la tentation de demander à l'autre qui il est, quel est son nom, d'où il vient, etc. (1997 : 119)*

On voit bien que dans le schéma derridien, le silence est une modalité éthique du recevoir. Ce schéma est antinomique de l'économie peule de la parole, non pas au sens de parcimonie mais plutôt comme mode d'organisation du dire. Car le dire peul est consubstantiel au *teddinde*, et si le but de la visite est absolument proscrit de la discussion, la provenance, l'origine généalogique<sup>19</sup> de la personne sont l'objet d'un échange en vue de valoriser l'hôte à travers le rappel de sa gestuelle familiale. En ce sens, le silence ou la parcimonie discursive sont proscrits en tant qu'ils sont des moyens de *hoyinde*, c'est-à-dire d'« alléger » l'hôte en lui signifiant l'inopportunité de sa visite.

Le peul se nomme *Pullo* ou *Haal-Pular*, c'est-à-dire celui qui parle langue peule. Cette centralité dans l'auto-définition identitaire de la référence non essentialiste à la maîtrise de la langue est symptomatique des mécanismes de construction de soi et de l'appartenance collective. Il importe par ailleurs de souligner que l'absence de référence à un emplacement territorial fixe évacue les paradigmes dominants d'attribution moderne de l'identité nationale que sont les droits du sol et du sang. Cette distance peule par rapport aux formes classiques de construction d'un imaginaire identitaire nous semble intelligible en grande partie si on la replace dans la dynamique permanente de flux qui caractérise ces communautés humaines. Cette donnée rend nécessaire une reconceptualisation de soi et d'autrui en transhumance peule. Car autrui, l'Étranger de passage, est similaire au soi qui est également de passage en des espaces momentanément faits lieux, et cette homologie conjoncturelle désamorce probablement

---

19 Le nom de famille et le terroir d'origine sont des connecteurs phatiques qui permettent de situer de manière très précise la lignée à laquelle appartient la personne, et ainsi d'insister sur les hauts faits de son ascendance. Ce discours axé vers le passé collectif est une modalité éminente du recevoir et de l'hospitalité peuls.

le danger potentiel qu'autrui me dépossède de mon espace propre, possédé, attiré et paraphé institutionnellement.

En deçà de cette éthique peule de la parole qui est une éthique de l'échange, il y a une sémiologie de l'accueil qui se déploie à un niveau infra verbal et qui se donne à voir dans la gestuelle, la proxémique autant que dans l'apparence de tout le corps. Il s'agit d'une incorporation dont l'*hexis* bourdieusienne permettrait probablement de rendre compte et dont la redondance avec le verbal doit être absolue pour que le *teddinde* soit complet. Il faut à cet égard pointer qu'il existe un rapport très important entre habitus linguistique et *hexis* corporelle. Pour Bourdieu :

*le langage est une technique du corps et la compétence proprement linguistique, et tout spécialement phonologique, est une dimension de l'hexis corporelle où s'expriment tout le rapport du monde social et tout le rapport socialement instruit du monde. (2001 : 127)*

En vérité, c'est par la médiation du langage de bienvenue que se fait l'alourdissement constitutif du *teddungal*. Car le substantif *teddungal* est issu du verbe *teddinde* qui signifie littéralement alourdir. *Teddinde*, c'est alourdir la personne par les mets et par le verbe, par les formules de bienvenue (les salamalecs, dirait-on en d'autres lieux) et par le fait de s'enquérir de la famille, des conditions du voyage, des projets divers, etc. – le seul sujet prohibé étant le but du voyage ou le caractère temporaire de l'escale au sein d'un groupement lui-même en transit. Et la métaphore des corps célestes et du champ de gravitation, mieux que la théorie des champs de Bourdieu, permettrait de rendre compte du *teddinde*. Car de même qu'un corps de masse plus importante attire et fait graviter autour de lui les corps de moindre masse, autant le but ultime du *teddungal* est que l'ensemble de la domesticité et de la communauté se mette à la disposition de l'hôte avec force paroles, nourriture et menues attentions, de manière à ce que sa centralité au sein du *gallé* soit absolue.



# Le Genre, la règle, l'espace

*Unforgiven* de Clint Eastwood : une éthique postmoderne

Pierre BARRETTE

*Mais le bien à l'état naissant engendrant la loi dans sa rigueur primitive, l'épopée se fait tragédie [dans le western] par l'apparition de la première contradiction entre la transcendance de la justice sociale et la singularité de la justice morale, entre l'impératif catégorique de la loi, qui garantit l'ordre de la Cité future, et celui non moins irréductible de la conscience individuelle.*

A. Bazin, *Le Western*

*Comment désigner une culture où la promotion des droits subjectifs fait tomber en déshérence le devoir déchirant, où le label éthique est envahissant et l'exigence de se dévouer nulle part ? Société postmoraliste : entendons une société répudiant la rhétorique du devoir austère, intégral, manichéen et, en parallèle, couronnant les droits individuels à l'autonomie, au désir, au bonheur.*

G. Lipovetsky, *Le Crépuscule du devoir*

L'histoire du western, cinéma américain par excellence selon André Bazin, est celle d'une forme longuement travaillée par des forces diverses – esthétiques, idéologiques, historiques, sociales – et qui n'en finit plus depuis près de cent ans de poser les mêmes questions, de soulever les mêmes problèmes, de tendre à la société états-unienne le miroir de ses mythes et de ses contradictions. Plusieurs fois sa mort a été annoncée, aussi souvent des œuvres sont apparues qui ont donné au genre le mieux caractérisé de l'empire hollywoodien de nouvelles raisons pour se vanter d'une pérennité qui ne connaît pas d'équivalent cinématographique. Le western fascine grâce au petit nombre des éléments fondamentaux qu'il met en jeu – l'Ouest, la frontière, des Cow-boys, des Indiens, des chevaux –, toujours peu ou prou les mêmes, mais davantage encore à cause du nombre infini des variations que semble pouvoir accueillir la forme. Qui plus est, cette simplicité s'accommode d'une richesse thématique hors du commun; les films qui composent le genre ne sont-ils pas ceux qui mettent le mieux en scène le combat entre le bien et le mal, le conflit nature/culture, la naissance de la nation américaine sous le coup d'un choc entre la loi sociale et la liberté individuelle?

On comprendra en ce sens comment le western est concerné au premier chef par *l'éthique*, que nous définirons ici avec Guy Giroux comme « l'ensemble des valeurs personnelles, collectives ou organisationnelles qui servent à orienter l'action et par conséquent à donner un sens aux activités des individus » (Giroux, 1997 : 46). Un survol historique du genre montrerait en effet combien le western pose le problème du rapport à l'autre et d'un vivre-ensemble dont la résolution symbolique relancée à toutes les époques débouche ni plus ni moins sur la naissance même de la nation américaine. Le héros du western, le *westerner*, apparaît rarement sous les traits d'un homme qui appartiendrait en propre au domaine de la loi (il arrive qu'il soit un homme de loi, mais c'est alors à ce titre qu'il en problématise les tenants et les aboutissants, comme dans le film *High Noon* de Fred Zinneman, à la fin duquel le personnage incarné par Gary Cooper jette par terre son étoile de shérif). Mais le *westerner* n'est pas non plus un hors-la-loi comme le gangster avec qui il partage toutefois une certaine marginalité. Il trouve plutôt sa place et son sens dans l'univers du western à mi-chemin entre l'individualisme forcené qu'incarne le truand asocial et le collectivisme qu'on associe tout naturellement aux représentants de l'ordre et de la loi; il joue en quelque sorte un rôle de médiateur entre ces deux pôles, dont il montre en même temps qu'ils sont au fondement des contradictions idéologiques propres à l'espace social états-unien.

À ce titre, le *westerner* n'agit jamais d'une manière qui serait seulement conforme à une règle extrinsèque – fut-ce la loi ou à l'inverse son refus – car il cherche à l'intérieur de lui-même une raison qui le dépasse. Une *éthique*, si l'on veut, entendue cette fois dans le sens que lui donne Paul Ricœur : « Entre la liberté, qui est le point de départ, et la loi, qui est le point d'arrivée, l'éthique a une ambition plus vaste, qui est celle de reconstruire tous les intermédiaires. » (Ricœur, 1985 : 45) Entre *le lieu pour soi* (qui correspond dans le western au désir d'établissement [*Settlement*], d'organisation, au recours à l'ordre et à la loi pour la définition et le maintien d'un espace social) et *le chemin vers l'autre* (dont la grande figure est la rencontre du Sauvage, ici l'Indien), le western ouvre une brèche et balise un parcours dont on dira donc qu'il répond dans sa substance même à un questionnement fondamental pour la compréhension des liens souvent complexes qu'entretiennent, aux Etats-Unis, le cinéma et la morale. Et parce

qu'on n'a pas cessé de tourner des westerns alors même que la société américaine traversait, elle, des transformations importantes, et dans la mesure où l'on accepte l'idée que les films de genre en sont les témoins privilégiés, il apparaît pertinent du point de vue pragmatique d'évaluer les ponts que ces films lancent vers le contexte social particulier qui les a vus naître, et d'analyser dans un même mouvement la manière dont l'évolution d'une forme populaire peut témoigner des mutations sociales importantes.

Nous partageons avec Jacques Beauchemin cette idée selon laquelle « de nombreux facteurs reliés aux mutations sociétales résultant de l'autonomisation de la techno-science, du désengagement de l'État dans la mouvance du néo-libéralisme et de la fragmentation de la communauté politique » (Beauchemin, 2004 : 12) informent à l'échelle occidentale ce que d'aucuns appellent *le retour de l'éthique*. Plusieurs sociologues et philosophes contemporains d'horizons pourtant fort variés (Taylor, Giroux, Lipovsky) considèrent ainsi qu'un des traits distinctifs de la postmodernité est la demande d'éthique présente un peu partout dans nos sociétés : du domaine scientifique à l'arène politique, de l'hypercodification des comportements dans le monde du travail à la rectitude politique qui détermine de plus en plus les rapports entre les individus, l'éthique serait devenue une sorte de mot d'ordre obligé, l'un des caractères propres d'une époque en passe de remplacer partout la rigidité de l'ancien code moral par la souplesse des codes d'éthique, l'imposition d'une règle souveraine par la soumission volontaire à une forme « douce » de déontologie. Ce *crépuscule du devoir* est bien analysé par le philosophe Gilles Lipovetsky :

*En cela réside l'exceptionnelle nouveauté de notre culture éthique : pour la première fois, voici une société qui, loin d'exalter les commandements supérieurs, les euphémise et les décrédibilise, qui dévalue l'idéal d'abnégation en stimulant systématiquement les désirs, la passion de l'ego, le bonheur intimiste et matérialiste. [...] La culture quotidienne n'est plus irriguée par les impératifs hyperboliques du devoir mais par le bien-être et la dynamique des droits subjectifs, nous avons cessé de reconnaître l'obligation de nous attacher à autre chose qu'à nous-mêmes. [...] la marche de l'histoire moderne a fait éclore une formation d'un genre inédit : les sociétés postmoralistes. (1992 : 15)*

Le climat général, donc, est à la responsabilisation personnelle, l'époque étant portée par un souci éthique dégagé des impératifs contraignants du devoir; notre nouvelle utopie serait en ce sens surtout morale, à mille lieux des appels à la libération individuelle et collective qui « électrisaient nos sociétés » encore récemment. Mais s'agissant d'un cadre éthique dégagé de l'ancien ordre religieux, aiguillé vers le bonheur personnel et soumis au prédictat de l'égalité dans la différence, il n'a plus ce caractère vindicatif, absolu, coercitif de l'ancienne morale.

Dans les lignes qui suivent, nous tenterons de comprendre dans quelle mesure le cinéma états-unien d'aujourd'hui, et plus particulièrement le western contemporain, garde des traces de cette mutation; pour ce faire, nous avons choisi de mettre en parallèle deux films de deux époques, l'une encore marquée du sceau rigoriste de l'ancienne morale – les années 1930 –, l'autre, plus près de nous et appartenant décidément à la postmodernité – les années 1990. Les films en question sont *Stagecoach* (1932) de John Ford et *Unforgiven* (1992) de Clint Eastwood. Notre but n'est pas de performer une analyse détaillée de ces œuvres, pas plus qu'il ne s'agit d'en marquer les qualités, fut-ce d'un point de vue esthétique ou critique. Nous entendons surtout tenter de répondre à la question suivante : comment ces films rendent-ils compte des contextes éthiques particuliers dans lesquels ils ont respectivement émergé ? Bien sûr, une telle analyse ne peut ni prétendre à l'exhaustivité (il faudrait un corpus d'œuvres beaucoup plus large) ni défendre l'hypothèse d'une représentativité qui lui conférerait une valeur paradigmatique (car il nous faudrait alors débattre longuement des paramètres de cette représentativité, ce qui est en dehors de notre propos). Il s'agit plutôt, étant donné le cadre qui est le nôtre, de montrer combien le genre, en tant que catégorie historique et pragmatique, reste encore aujourd'hui une forme fort utile pour jeter des ponts entre les textes et leurs contextes.

### **La forme-étalon : *Stagecoach* de John Ford**

On a souvent dit que le film qui donne au western sa pleine mesure est *Stagecoach* de John Ford, qu'il en constitue en quelque sorte la forme achevée, le point de tension maximale au-delà duquel les réalisateurs ne pouvaient plus produire que des variations sur le mode

maniériste (Bazin). Autrement dit, voilà une œuvre qui a acquis au fil des années et au gré des exégèses qui en ont dévoilé la beauté particulière le statut de classique parmi les classiques. Si André Douchet a pu affirmer qu'il représentait « la quintessence du western », c'est en outre parce qu'il rassemble sous une forme concentrée l'esprit du genre tel qu'il s'était développé pendant plus de trente ans, mais aussi parce qu'il est l'œuvre phare d'un cinéaste qu'on est venu à désigner comme le maître incontesté du genre. Aussi *Stagecoach* nous servira-t-il ici de forme-étalon à partir de laquelle nous serons mieux en mesure d'évaluer la distance qui sépare l'âge d'or du Western de sa relecture contemporaine.

Le motif narratif central du film peut être résumé ainsi : la diligence est le lieu de rencontre de neuf personnes qui font route, en Arizona, sur une piste menacée par les Indiens de Geronimo. Dallas (Claire Trevor), une prostituée, est chassée de la ville, tout comme Josiah Boone (Thomas Mitchell), un vieux médecin alcoolique. Mrs Mallory (Louise Platt), enceinte, va rejoindre son mari, un officier, tandis que Hatfield (John Carradine), un joueur, décide de l'accompagner par galanterie. Gatewood (Berton Churchill), le banquier, s'enfuit avec l'or déposé chez lui. Samuel Peacock (Donald Meek), qui place du whisky dans les saloons, retrouve sa famille à Kansas City. Le Sheriff Curly Wilcox (Georges Bancroft) accompagne Buck (Andy Devine) sur cette route dangereuse. Toute cette équipée prend un dernier passager à la sortie de la ville, The Ringo Kid (John Wayne), qui souhaite exécuter les trois frères Plummer, assassins de son père et de son frère. C'est ainsi que toutes ces personnes, confinées dans un espace réduit, font le difficile apprentissage de la promiscuité, de la cohabitation. Un huis clos qui se veut de plus en plus tendu.

Le trajet de la diligence traversant *Monument Valley* figure assez bien dans un sens métaphorique la Conquête de l'Ouest par des femmes et des hommes blancs venus de l'Est, les obstacles qu'ils rencontrent dans l'exécution de ce plan – en l'occurrence la présence d'autres groupements humains déjà sur place –, ainsi que le rôle essentiel d'adjuvant joué par l'armée – la force des armes – dans cette entreprise. Il s'agit en outre d'une expédition « punitive » – un motif récurrent du western – puisque la présence du personnage de Ringo Kid est motivée par la vengeance – Une vengeance « légitime » de

son point de vue mais contestée par les représentants de l'ordre et de la loi. Il peut être pertinent de mentionner également que le récit de *Stagecoach* constitue l'adaptation libre d'une nouvelle célèbre de Maupassant, *Boule de suif*, dont il reprend la figure du huis-clos. Comme dans la nouvelle de l'écrivain français du XIX<sup>e</sup> siècle, la composition du groupe qui prend place dans la diligence est hautement significative : en tant que lieu fermé sur lui-même, contenant en son sein des représentants de toutes les sphères de la société (notables et prolétaires, hommes et femmes, riches et pauvres, républicains et démocrates, gens de la bonne société et parias, et ainsi de suite), la diligence fait office de véritable microcosme de la société américaine en formation. On y retrouve donc métaphorisés la question des classes sociales, les problèmes d'ordre économique et social, le rapport entre les sexes, la question de l'exclusion de l'espace social et du bannissement (liée par exemple aux problèmes de l'alcoolisme, des mauvaises mœurs, du jeu, etc.), ainsi que la question de l'appartenance religieuse. C'est toute la dynamique de l'identité et des rapports sociaux qui est incluse dans ce microcosme. La naissance de la société américaine est donc présentée comme résultant pour l'essentiel d'un rassemblement de citoyens extrêmement différents les uns des autres (le *Melting Pot*), des citoyens qui se partagent un espace marqué par la contradiction idéologique et des tensions de tout ordre. Ce lieu fermé sur lui-même, métaphore de l'espace social, est aussi en mouvement : le voyage ne laisse pas intact les liens entre les voyageurs, ni la nature de la hiérarchie qui affecte ses membres ; certains personnages survivent, d'autres meurent, et au bout du périple un nouvel ordre est établi qui laisse imaginer une configuration sociale originale. En effet, de cette rencontre naîtra en outre une union (entre Ringo Kid et la prostituée) qui ouvre sur l'avenir une perspective de continuité et de renouvellement.

Tout aussi significatif paraît le rôle des Indiens dans cette dynamique. La communauté des *Peaux-Rouges* est clairement présentée comme étant *extérieure* au groupe de la diligence : c'est elle, en quelque sorte, par la pression qu'elle exerce sur la société de Blancs, qui en précipite la formation et contribue à en réguler la cohésion interne. Daniel Dayan a très bien montré dans *Western Graffiti* comment la dynamique du montage et des raccords sur regards dans *Stagecoach* permet de dessiner entre les personnages blancs et les spectateurs un espace

d'énonciation commun d'où sont radicalement exclus les Indiens. Ces derniers ont en effet le regard « vide », « perdu » : l'Indien est à même de voir, mais il est impossible de savoir s'il voit, ou même s'il regarde. Son regard ne saisit rien, ne débouche sur aucune intériorité : il est un témoin aveugle. Les Indiens n'ont pas non plus accès à la parole, ce qui les constituerait comme sujets énonçants. Ils ne parlent pas. Les personnages de Chris et de Milena (des aubergistes qui accueillent les voyageurs à l'occasion d'une halte) constituent un statut intermédiaire entre Blancs et Indiens – ils sont mexicains – qui est marqué dans le film par différents signes : soit il *zozotte* étrangement, soit elle chante, soit il louche, soit son regard à elle s'égaré dans une étrange nébuleuse.

L'espace social ainsi dessiné trouve sa raison d'être par les éléments extérieurs qui la menacent – les occupants de la diligence ne sont unis que face à l'adversité, lorsqu'ils sont attaqués par les Indiens – ou contribuent par leurs « différences » marquées à composer un second espace, parallèle au premier, qui ne possède pas d'intersection commune avec celui des Blancs. En résumé, dans *Stagecoach*, à l'image de ce qu'on trouve dans le western classique, *l'Autre* est en fait ce qui doit être nié pour que le *même* puisse exister. Les contradictions idéologiques entre la liberté d'être de l'individu et les contraintes liées à l'espace social sont en quelque sorte figurées, puis résolues par un jeu d'inclusions/exclusions dont la diligence en mouvement est la métaphore filée de bout en bout de l'œuvre.

### **La reprise : *Unforgiven* de Clint Eastwood**

Par rapport à la forme-étalon que nous venons de décrire brièvement, comment un film comme *Unforgiven* se positionne-il ? Résumons d'abord sa trame narrative, avant d'établir quelques comparaisons : le vieux Bill Munny (Clint Eastwood), un hors-la-loi repent, veuf et père de deux enfants, reçoit la visite d'un jeune homme (Jaimz Woolvett) qui lui demande de l'aider à retrouver les deux agresseurs d'une prostituée. Une forte récompense est offerte par les amis de la victime à quiconque abattra les coupables. Ayant rangé ses armes depuis longtemps, Munny renvoie le Cowboy pauvre comme Job. Il finit pourtant par reconsidérer cette offre alléchante et s'en va demander l'aide de son ancien compagnon, un Noir, Ned Logan

(Morgan Freeman). Les trois aventuriers doivent bientôt affronter un shérif cruel (Gene Hackman) qui protège les deux voyous. Lorsque Logan est tué, Munny retrouve la hargne et la cruauté de ses jeunes années.

D'abord, par rapport au motif narratif central de *Stagecoach* – une chevauchée dans l'espace qui figure en même temps la Conquête de l'Ouest et, pour les personnages qui occupent la diligence, un affranchissement de leur condition –, celui qu'on retrouve au cœur d'*Unforgiven* est bien paradoxal. Pour les personnages de Munny et de Ted, il s'agit en fait d'un retour en arrière, d'une expédition punitive motivée essentiellement par la perspective d'un gain en argent qui les aidera à affirmer leur enracinement. L'expédition mise sur pied par celui qui se fait appeler *The Schofield Kid* – dont la vue déficiente paraît métonymique de sa courte vue – est lacunaire et mal organisée, elle ressemble davantage à une balade sans but qu'à un véritable raid punitif. Les trois hommes prennent bien la route dans l'idée d'aller exécuter les coupables d'un crime perpétré quelque temps auparavant, comme le faisait Ringo Kid dans *Stagecoach*, mais il faut noter que *le Kid* vengeait un affront fait à sa famille, alors que Munny et Logan ne connaissent ni les victimes ni les coupables de cet acte, et agissent au départ surtout par intérêt.

Plusieurs figures archétypales du western se trouvent également présentées dans les deux œuvres : le Shérif, l'Indien (dans *Unforgiven* il d'agit d'une indienne, la femme de Ned Logan), le hors-la-loi, le *westerner*, la prostituée; mais comme on le verra un peu plus loin, la place relative que chacune de ces figures occupe dans le film et la signification qu'on leur donne, elles, varient considérablement. Du point de vue de la *temporalité*, ensuite, un western comme *Stagecoach* situe d'emblée l'action qu'il décrit à l'ère héroïque de la conquête. Le héros du film peut bien avoir un passé trouble qui contribue à le définir, ce sont les actions qu'il performe dans le présent du film qui contribuent à établir la légende de l'Ouest. Dans *Unforgiven*, au contraire, le film débute après que l'ère héroïque se soit terminée. Plusieurs signes le laissent en effet entendre clairement : l'âge des deux héros et de la plupart des personnages importants du film qui sont présentés comme ayant déjà acquis leur statut légendaire; la référence constante à un passé proche, mythologique, qui serait révolu; la

présence, au cœur du récit, du personnage de l'écrivain dont l'unique fonction est justement d'écrire l'histoire de cette période et qui, dans son travail, est sans cesse confronté aux contradictions entre le récit mythique et la réalité historique.

On constatera enfin que si les personnages des deux films trouvent tous leur place relative sur une *échelle de civilisation*, la manière de caractériser cette position varie sensiblement d'un film à l'autre. Dans *Stagecoach*, la polarité s'établit entre, d'une part, le shérif, les villageois, les soldats qui représentent l'ordre, la loi, l'espace social stabilisé, et, d'autre part, les Indiens, qui incarnent une nature non civilisée. Entre les deux se trouvent les personnages à cheval sur la frontière – le westerner, la prostituée, l'alcoolique, etc. – et qui sont justement le lieu d'une négociation entre ces deux pôles. Dans *Unforgiven*, on trouve également à une extrémité du spectre le shérif et les villageois (qui incarnent la Communauté, la *Gammeinschaft*). Mais l'autre pôle est plutôt occupé par des personnages au comportement « sauvage », des hommes qui ont commis l'affront de défigurer une prostituée. Entre les deux se trouvent les deux personnages de *Westerners* incarnés par Munny et Logan. En réalité, même si les trois aspects de la polarité traditionnelle du western sont bien représentés (la loi, la liberté et entre les deux l'espace de négociation), c'est toute la logique de leurs rapports qui est chamboulée. La loi est concentrée entre les mains d'un despote autocratique qui maintient l'ordre en s'arrogeant le droit exclusif du recours à la violence, et c'est au prix d'un déséquilibre considérable entre l'ordre et la liberté individuelle que la communauté maintient son unité; la sauvagerie des cowboys qui se sont attaqués aux prostituées n'a d'égale que la violence du désir de vengeance qui les anime; et le comportement de Munny et Logan, qui sont d'anciens renégats dont l'âge a adouci les mœurs, apparaît pour le moins ambivalent dans la mesure où les scrupules et les regrets qui les habitent ne les empêchent pas de s'engager dans une entreprise moralement très douteuse.

### Une éthique postmoderne

Le western, par-delà son apparente « simplicité cornélienne » (Bazin), pose donc en des termes fondamentaux la question du vivre-ensemble, qui relève pour l'essentiel d'un questionnement éthique.

À travers l'épopée de la Conquête de l'Ouest, ces films ont d'abord jeté les bases d'une mythologie proprement américaine fondée sur la violence, la négation de l'Autre, l'assujettissement des forces vives de la jeune nation à un ordre moral qui se fait le plus souvent aux dépens de l'intégrité physique et morale des premières nations. Une communauté naît, et en même temps la nécessité de la loi et de l'ordre émerge, formant dans cet espace ainsi dessiné un triangle bien défini dont les extrémités sont occupées respectivement par le shérif (incarnation de la culture et de la loi), le sauvage (représentant les forces désordonnées de la nature) et le héros (*westerner*, cowboys, aventurier) dont le rôle est d'opérer une médiation entre ces deux pôles et de permettre la résolution des contradictions fondamentales qui ouvrira sur la naissance d'une Nation. Mais à mesure que s'affirme au xx<sup>e</sup> siècle (notamment après la Seconde Guerre mondiale) les prérogatives d'une société plus égalitaire et d'un espace social fondé sur l'intégration plutôt que l'exclusion des différences, le western va se faire de plus en plus critique de la mythologie qu'il a lui-même contribué à édifier.

*Dès lors, et de plus en plus nettement, le western perd sa dimension épique pour proposer une interrogation sur les contradictions de la psychologie collective américaine. Les cinéastes [...] utilisent ce genre comme un support à des entreprises métaphoriques, où la violence contre les Indiens et l'expansionnisme territorial évoquent indirectement la condition des Noirs et les guerres impérialistes contre les peuples du Tiers Monde. (Gili, 1985 : 985)*

On connaît fort bien cette évolution, d'abord analysée par Bazin concernant le Sur-western et reprise par la suite par un nombre important d'analystes qui se sont penchés sur le Western des années 1960 et 1970. Mais comment situer dans son contexte particulier un film comme *Unforgiven*, réalisé en 1992, à une époque souvent caractérisée par son appartenance à ce qu'il est convenu d'appeler la post-modernité? Nous allons ici évoquer quelques points de passage entre la forme particulière que prend le genre Western dans *Unforgiven* et ce que Jacques Beauchemin appelle, évoquant notamment Lipovestsky, le mode postmoderne de régulation éthique qui gouverne notre société.

Le premier point concerne le renversement notoire des valeurs généralement associées dans le western aux diverses identités. Comme

le souligne à juste titre Charles Taylor, la société contemporaine est caractérisée par une forte demande d'émancipation des différents groupes sociaux, qui revendiquent l'égalité pour leur compte, au nom des principes que fonde la société de droit. Dans *Stagecoach*, non seulement les principales différences identitaires (Blancs, Indiens, Mexicains) consacrent-elles en principe des sortes de frontières sociales infranchissables, au-delà desquelles c'est tout l'espace social qui bascule, mais les variations internes de l'identité (la prostituée, l'alcoolique, le joueur) sont dès le départ évacuées à la périphérie de cet espace, là où se joue de la manière la plus serrée une négociation d'entrée et de sortie dans ce lieu contesté. Dans *Unforgiven*, soit ces différences sont intégrées sans qu'il n'en soit fait mention explicitement, soit elles sont porteuses d'une forte demande d'émancipation. Ainsi le meilleur ami de Munny est-il noir et sa femme indienne, sans que cela ne soit présenté dans le film comme une excentricité, alors que du strict point de vue historique, une telle situation semble fort peu crédible. Mais plus explicite encore paraît le rôle des prostituées dans le film d'Eastwood. Comme le fait remarquer Gilles Lipovetsky :

*Le rapport social à l'amour vénal illustre au plus près la logique postmoraliste fondée sur l'indulgence envers ceux qui ne tiennent pas compte des obligations traditionnelles de la morale individuelle, et la sévérité envers ceux qui transgressent les commandements minimaux de la morale interindividuelle : la prostituée est plus à plaindre qu'à mépriser, dans nos sociétés le mal ne commence que lorsque on nuit à l'autre. (1992 : 101)*

Il est notable que les prostituées dans *Unforgiven* soient présentées comme un sous-groupe tout à fait intégré à l'espace social. On leur doit respect et compassion, à telle enseigne que dès lors que l'une d'entre elles a le visage « mutilé » par un cowboy aux mœurs sauvages, une réparation est exigée. Pour le proxénète, cette réparation le concerne et doit être monétaire, mais pour les filles elles-mêmes, elle prend la forme d'une vengeance auto-déterminée, dès lors que les institutions ne peuvent ou ne veulent la prendre en charge. On trouve par ailleurs un autre écho sensible de cet état de choses dans la représentation de l'espace social que nous offre le film. Alors que *Stagecoach* trouve dans le microcosme la représentation la plus adéquate de cet espace, *Unforgiven* multiplie les lieux apparemment sans liens les uns avec les autres, comme si l'espace public était constitué en fait des champs de forces autonomes, composés d'autant de centres

en compétition : le shérif et son équipe, les villageois, les cowboys, les prostituées et les trois mercenaires occupent en effet des territoires distincts, dont on ne peut pas dire qu'ils tendent d'aucune façon à l'unification.

D'autre part, c'est cette multiplication des champs de force dans l'espace social contemporain qui explique pour Jacques Beauchemin le passage d'une société fondée sur une morale dominante, centralisatrice, univoque à une société fondée sur l'éthique, les questionnements, les ressources de l'introspection.

*C'est la pluralisation des regroupements d'acteurs voués à la défense de leurs intérêts qui fait en sorte que, dans la perspective de l'égalité, de la réparation des préjudices ou de l'accessibilité aux biens sociaux, la lutte les opposant fait automatiquement l'objet d'une évaluation éthique. (Beauchemin, 2004 : 63)*

Il est clairement établi dans *Unforgiven* que les principales institutions de coercition sociale – à travers lesquelles pourrait s'exprimer une conception légaliste de la morale – ont perdu une part importante de leur légitimité, état de chose fort bien exprimé par le fait que la maison du shérif est mal construite et coule de partout. Son autorité paraît d'autant plus factice et sa manière d'exercer la loi d'autant plus despotique qu'elles manquent de « fondations ». Cette absence de centre et la perte de légitimité qui l'accompagne sont bien décrites par Gilles Lipovetsky :

*Nous ne disposons plus d'aucun modèle d'ensemble crédible. Finie la foi dans la main invisible, dissipée la croyance dans les lois eschatologiques de l'histoire, exit le salut par l'État. [...] Là réside une des raisons du succès de l'éthique : elle entre en état de grâce au moment où les grands bréviaires idéologiques ne répondent plus aux urgences de l'heure. (1992 : 20)*

Le personnage de Munny, interprété par Eastwood, incarne donc en ce sens une sorte d'idéal éthique pour notre temps : revenu d'un temps passé pas si lointain où tous les excès de la conquête sauvage de l'Ouest étaient permis, ami des Noirs et des Indiens, homme dominé essentiellement par le doute et le refus de l'action aveugle, ami des bêtes qu'il regrette d'avoir jadis maltraitées, il a acquis au contact du principe d'Hestia – représenté au début et à la fin du film par son attachement au foyer et à sa défunte femme – une perméabilité aux valeurs féminines qui ont fait de lui un homme meilleur. Et son

empressement à reprendre les armes ne survient que lorsqu'un enjeu éthique important est soulevé : punir la sauvagerie d'un affront fait au visage de la prostituée, réparer l'outrage perpétré contre le corps de son ami noir. La règle qui motive son action ne lui est pas imposée de l'extérieur par un principe souverain, mais semble émerger des tréfonds de sa conscience individuelle, seul paramètre à l'aune duquel il peut juger de la portée éthique de ses actes.

## Conclusion

La forme classique du western s'était alignée tout naturellement sur la conception moderne du vivre-ensemble propre au déploiement de la logique des États-nations; ainsi, c'est principalement, comme nous l'avons vu, en faisant taire les élans identitaires et libertaires des citoyens pour les soumettre au principe d'un bien-être général dépassant leurs intérêts particuliers que prend forme la perspective d'un espace social intégré; pour cela, il fallait qu'une raison supérieure travaille à unir sous une bannière unique des individus aux intérêts aussi divergents. Dans *Stagecoach* comme dans nombre de westerns de la grande période, la menace représentée par les nations amérindiennes a joué ce rôle : c'est sous la pression des attaques *sauvages* de Geronimo que le microcosme de la nation américaine en gestation trouve cette unité qui lui manquait. Le monde dans lequel vivent les personnages de *Unforgiven* est bien différent : l'heure de la confrontation avec les premières nations ou de l'exclusion des Noirs est bel et bien passée (comme en témoigne le couple de Ned et de sa femme amérindienne, tout à fait intégré à cet espace), mais la menace reste, comme une gangrène qui ronge le corps social de l'intérieur : les abus de l'autoritarisme, les affronts faits aux personnes (ici les prostituées), le refus de la différence, la violence aveugle sont posés comme les dangers les plus réels qui mettent en jeu la cohésion du vivre-ensemble. Il ne semble plus y avoir de projet commun qui puisse unir les citoyens : ceux-ci se rassemblent en groupuscules animés par des intérêts irréconciliables, tendus non pas vers un mieux-vivre commun mais attachés à défendre leurs intérêts propres. Seule une éthique motivée par le respect des différences et des particularismes semble pouvoir triompher.

Nous voudrions pour terminer revenir très brièvement sur le rôle médiateur du genre tel que nous le concevons. Car au-delà des ponts qu'il semble légitime de jeter entre un film donné et le contexte social, esthétique et pragmatique particulier qui en module le contenu, la forme et le mode de réception, il n'est pas sans conséquence que l'expression de cette forme et de ce contenu prenne la voie du genre. Comme le mentionne Raphaëlle Moine au sujet de la double fonction du western :

*Dès l'origine, les westerns participent, en mettant en place des figures d'inclusion et d'exclusion, à la constitution d'une communauté nationale imaginaire. Mythe des origines qui célèbre les racines et les valeurs nationales, il devient ainsi un rituel commémoratif qui relie l'Amérique du vingtième siècle à l'esprit pionnier du passé. L'appel à la communauté et la résolution dans l'espace du western de conflits, pour les tenants de la fonction mythique et rituelle des genres, sont des opérations culturelles neutres, alors que pour les partisans de la fonction idéologique, qui les inscrivent dans une stratégie discursive de l'industrie du film, elles constituent une manipulation. (2002: 76-77)*

Le western, qui a quasiment disparu des écrans de cinéma américain depuis le début des années 1970, ne peut plus selon nous se réclamer de cette communauté imaginaire. Forme historique encore très chargée symboliquement, elle ne connaît à proprement parler pas de public stable auquel les motifs récurrents du genre adresseraient cet ensemble discursif jadis si pertinent. Il est donc difficilement imaginable, dans ce contexte, qu'on puisse évoquer raisonnablement les fonctions traditionnelles – ritualiste, idéologique – du genre. Autre chose est à l'œuvre ici, et qui concerne ce que nous avons analysé ailleurs comme les re-lectures contemporaines du genre. Le recours au cadre du western agit en fait comme une médiation, un horizon syntaxique et sémantique par rapport auquel s'effectue la lecture effective du film, incitant le spectateur à opérer au sein même de l'architexte une lecture métatextuelle.

Cela nous amène à conclure au terme de notre parcours qu'un film comme *Unforgiven* s'inscrit dans la logique de l'éthique postmoderne d'une autre façon encore. Dans la mesure où une telle œuvre tend à refléter la règle du genre plutôt qu'à le reproduire, à inclure un processus d'auto-critique du genre à même la matière de son scénario, bref à démythifier le western, ne peut-on pas affirmer qu'elle agit

vis-à-vis de son spectateur d'une manière éthique, plaçant ce dernier face à un texte qui lui offre simultanément les outils de sa déconstruction ? Mais s'agissant d'une question qui mériterait ses développements propres, et qu'on évoque ici par souci de rigueur, laissons là cette réflexion qui devrait faire en soi l'objet d'un article.



# Fragments d'images d'un paysage éclopé

Du plan-séquence de Zapruder sur l'assassinat de Kennedy à l'obsession du cadre et des frontières dans l'imaginaire américain

Mathieu-Alexandre JACQUES

Il a récemment été question d'un durcissement de la politique américaine, de l'exacerbation d'attitudes distinctives (l'engouement pour la religion, le port d'armes, l'obsession de la sécurité intérieure, l'étrange vitalité de la peine capitale) qui seraient autant de manières désespérées de se différencier, et par le fait même d'affirmer le clivage, le fossé qui sépare cette nation dominante du reste du monde. Ainsi l'Amérique aurait changé de manière radicale, passant d'une période de « détente » (les années Clinton où les États-Unis se posaient en grand frère des nations) à l'ère Bush et post-11 septembre où, adoptant une série de résolutions douteuses, polémiques et réactives, elle aurait dévoilé un autre visage, celui de l'amertume et de l'esprit de vengeance, montrant à la face du monde qu'à la blessure qui lui a été infligée doit répondre impérativement un réaménagement de l'ordre mondial. Nous nous réveillons donc en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle avec l'étrange sentiment que cette autorité par défaut ne répond plus du désir et de l'opinion des autres nations, mais s'isole (sur le plan décisionnel), pour une période indéterminée, dans le but d'éradiquer cet ennemi, ce danger imprécis qui, contre elle, complot.

## Une mort hypertrophiée

Pourtant, bien avant le 11 septembre 2001, l'assassinat de JFK a profondément bouleversé les formations imaginaires de l'Amérique contemporaine, la poussant à reconsidérer non seulement certains acquis qu'elle pensait inébranlables (l'ère de l'innocence, la suprématie du bien sur le mal, la certitude en un avenir plus ou moins tracé d'avance etc.), mais transformant également, de manière vive, son rapport au monde en laissant place à une mythologie de plus en plus empreinte de paranoïa. À l'après Kennedy correspond en effet le début de la diffusion massive du film d'horreur et d'épouvante où la menace, au cinéma, est désormais envisagée comme pouvant surgir

à tout moment des parois de l'image et, par extension, de l'intimité des lieux quotidiennement fréquentés<sup>1</sup> (banlieue, parc public, cour arrière d'une maison sont ainsi mis sous tension). Une problématisation de l'espace et du contact à l'autre semble s'effectuer, laquelle correspond plus ou moins à cette période, les années 1960, où une série d'assassinats politiques semblent littéralement surgir de nulle part, tout en étant bien souvent filmés en direct. À travers l'image et ses frontières de plus en plus vacillantes, c'est le territoire américain qui est perçu comme recelant sa propre menace ou, à tout le moins, sa propre altérité.

---

1 Un surprenant changement de décor, quant aux lieux où peuvent surgir la peur et l'horreur, s'effectue effectivement au tournant des années 1960-1970. Si le cinéma précédant cette période associait l'idée même de menace à des lieux-types, par définition mal fréquentés (pensons aux manoirs et églises abandonnés, aux cimetières, aux espaces vacants ou champs de toutes sortes désertés les soirs de pleine lune, etc.), les films des dernières décennies font de notre quotidien et de nos différents espaces domestiques et balisés un terrain tout aussi favorable au surgissement d'une menace pouvant, soudainement, briser l'ordre et le calme que l'on croyait acquis. D'où l'importance de la banlieue dans les films de suspense d'un Spielberg, par exemple, pour qui l'angoisse a d'autant plus d'impact lorsqu'elle est capable de s'en prendre à nos points de repères élémentaires. *Poltergeist* (1982), produit et mis en chantier par Spielberg lui-même qui en a imaginé le synopsis, est un exemple fulgurant de ce changement de cap quant aux lieux d'émergence et d'éclosion des sentiments de peur face à ce qui nous échappe et s'attaque à nos « noyaux » d'intimité. Dans ce cas précis, le mal indéfini prend pour victime la banlieue et, plus précisément, un ménage sans histoire : une famille américaine typique assiégée dans l'apparent confort de son intimité. Pernicieux et insaisissable dans sa matérialité, le mal, dans ce film, va jusqu'à se faufiler à travers les murs et parois d'une maison pour prendre le contrôle des divers éléments ménagers à commencer par le téléviseur : dernier rempart du lien social lorsque nous croyons être à l'abri, barricadés dans nos espaces de réconfort et d'intimité. Cette idée de la banlieue édulcorée, en retrait, à l'abri, s'émiette donc aussi avec ce cinéma de la peur diffuse. On assiste alors à la naissance et à la propagation de nouveaux sentiments d'angoisse liés à une menace qui n'a désormais ni visage, ni limite quant aux lieux où elle s'accorde le droit de frapper.

## I

Dans l'étude minutieuse qu'il consacre au film d'Abraham Zapruder – le plus connu des films d'un cinéaste inconnu et le seul document vidéo que nous ayons de la mort de JFK –, le critique de cinéma Jean-Baptiste Thoret émet une hypothèse percutante qui, me semble-t-il, doit être saisie, pensée, déployée en guise de mise en situation quant à nos propres réflexions sur l'évolution des formations imaginaires de l'Amérique contemporaine. Paraphrasant cette hypothèse, nous pourrions la résumer en ces termes : le film de 26 secondes d'Abraham Zapruder est probablement le document audiovisuel de l'histoire du cinéma qui aura été le plus disséqué, analysé et interprété, sans pour autant que cela mène à un résultat concret, à une vérité cachée que l'on aurait souhaité y trouver. Ce document demeure un point de butée qui morcelle et rediffuse le sens, plus qu'il ne le dévoile. La vérité que ce film est censé détenir sur cet événement inexplicable et incompréhensible, sa scène originelle (soit la mécanique du meurtre), fait défaut : on ne sera jamais en mesure de rapiécer les morceaux permettant de comprendre cette mort spectaculaire et énigmatique dont on mesure encore mal tout l'impact sur notre rapport à l'image, à l'événement et à la mise en crise des icônes et du réconfort qu'elles sont sensées procurer. Et c'est parce que cette suite d'images résiste à l'établissement d'un sens définitif que l'on peut dire aujourd'hui qu'elle a porté

*un coup fatal au principe de transparence sur lequel était fondé le cinéma hollywoodien classique et, plus largement, [à toute] l'idéologie du visible supposant l'adéquation parfaite entre la perception des phénomènes et leur compréhension.* (Thoret, 2003 : 39)

Dans le cadre de cette réflexion, nous aimerions montrer que le film de Zapruder, en plus de l'événement catastrophique qu'il exhibe et met en scène, sonne le glas des vertus que l'on avait tendance à prêter, jusque-là, à l'image : cet idéal de soi pour une nation qui s'est longtemps définie, rétrospectivement, par le biais du cinéma. Cette séquence « ensauvage », si on veut, le plan américain normatif défini par un cadrage toujours plus ou moins savamment calculé. Or, ce régime des images comme soutien de soi en vient à vaciller, à partir de ce moment, au profit d'un principe d'incertitude, fonction notamment de médiations plus nerveuses (caméra à l'épaule, vidéo, 8mm et

autres modes de visibilité où le *tremblé*, l'épure et le grain font partie intégrante de la médiation, etc.). Qu'est-ce à dire ? Que les nouvelles techniques, justement, par leur mobilité et leur miniaturisation, permettent dans un premier temps de coller à l'événement, mais provoquent simultanément une série d'autres perturbations liées à leur utilisation et à l'interprétation que nous faisons du message qu'elles relayent. Plusieurs films des années 1960-70, notamment ceux de Brian De Palma (*Hi Mom!*, *Blow Out*, *Body Double*) ou de Francis Ford Coppola (*The Conversation*), mettent précisément en scène ces nouveaux dispositifs techniques et leur incidence sur la manière dont nous nous représentons le réel. Plus fondamentalement encore, ces films montrent rapidement que, sous le couvert de l'objectivité et de l'enregistrement supposément fidèle d'un certain « morceau du monde », nous ne sommes pas pour autant à l'abri de la dérive interprétative et de la projection, au sein même de la médiation, de certains fantasmes personnels ou collectifs bien souvent indépendants de l'image comme telle. Ces divers outils du regard font ainsi voir une série de teintes, de perspectives visuelles et parfois sonores auxquelles le sujet, quelques années auparavant, n'était pas encore sensible. On assiste ainsi à la naissance d'images d'autant plus fortes et intenses qu'elles donnent à voir des situations prises sur le vif, dans toute l'imprévisibilité de leur manifestation : l'assassinat de Kennedy, filmé caméra au poing, apparaissant ainsi comme une réminiscence ou un mauvais rêve, en est certainement l'exemple le plus percutant. Avec ce type d'images, non seulement la distinction entre réel et fiction devient-elle floue et se doit-elle d'être redéfinie (le fantastique, l'imprévisible et l'incertain prennent désormais racine à même le documentaire<sup>2</sup> et son statut indicel), mais voilà que le rapport à l'image subit également une série de métamorphoses dont il semble nécessaire d'interroger la teneur.

Pour peu qu'on s'y penche, le film de Zapruder semble, avec le recul, donner un véritable coup d'envoi à cette période de fébrilité

---

2 Pensons à la quantité de films d'horreur des trente dernières années, d'*Halloween* (1978) à *Blair Witch Project* (1999), qui tablent toujours plus à fond sur ce brouillage entre fiction et documentaire dans le but d'accroître l'effet dramatique de certaines séquences tout en leur conférant un aspect d'authenticité.

médiatique (caractérisée par la captation de l'événement à la source même de son avènement) où, par-delà la crise de nos rapports aux images, ce sont bien l'ensemble des liens de communication unissant l'homme au monde qui l'environne qui se voient sérieusement mis sous tension. Paradoxe de cette ère post-industrielle où la prolifération des outils et des moyens techniques permettant d'analyser la réalité extérieure semble s'accompagner d'une méfiance plutôt que d'une emprise sur ce réel plus que jamais vu comme insaisissable, résistant à l'emprise de l'image ou de tout autre processus de captation. Nombreux sont les récits des années 1960-70 à aujourd'hui, des films de Brian De Palma à ceux, plus récents, de David Mamet (*House of Games* [1987], *The Spanish Prisoner* [1998]), qui tentent de piéger les personnages, et avec eux le spectateur, dans une série de fausses pistes et de trompe-l'œil où ce qui nous est donné pour vrai et réel est ensuite brutalement dynamité. Un doute s'installe donc et se répand jusque dans les plis de l'image. On assiste à l'émergence et la propagation du flou<sup>3</sup> (Cassavetes et Lynch, dans des styles différents), de la grisaille (Cimino) et des vapeurs d'égouts (fortement présentes dans *Taxi Driver* de Martin Scorsese, puis comme toile de fond d'une pléthore de films contemporains, comme ceux de Tim Burton<sup>4</sup>) qui visent finalement à évoquer la dissolution, des formes

---

3 À l'inverse du flou, une autre figure de rhétorique qui se développe abondamment dans cette ère post-Kennedy est celle du viseur associé au voyeurisme ou, dans des cas plus extrêmes, à la mire d'un fusil ou à l'œil d'un tueur en série (pensons à *Targets* [1968] de Peter Bogdanovich). Si cette vision, au contraire du flou, se caractérise par sa précision et sa « mise au foyer », c'est bien souvent pour mieux déchirer le visible et ainsi faire disparaître certaines formes et figures d'un champ visuel donné. Dans les deux cas, nous assistons donc à une mise sous tension de l'espace visible où sa soumission au réel se dilue progressivement en affirmant, au contraire, la réalité de l'image (faite de pigments, de points de vue accentués, de déformations, etc.).

4 Chez Tim Burton, on assiste effectivement bien souvent à une division de l'espace en deux topologies distinctes où des mondes antagonistes s'opposent et se confrontent. Produit d'une systématisation à travers l'espace du mythe de Dr. Jekyll et Mr. Hyde, les films du réalisateur d'*Edward Scissorhands* font presque constamment se côtoyer un monde édulcoré, d'un côté, garant d'un conformisme de pacotille et, de l'autre, le monde de l'obscurité, du refoulé, des égouts et des marginaux. J'ai déjà montré, dans des réflexions antérieures, en quoi cette collision entre la pureté désincarnée (souvent associée à la

comme du sens, et de mettre un terme au statut indiciel de l'image en faisant évoluer les figures vers l'informe. L'image est donc secouée. Plutôt que de pénétrer un quelconque secret ou mystère du réel, elle se perd progressivement dans ce qui nous échappe. D'où l'abondance de films des années 1960-70 où se donne à lire l'exacerbation de cette vaine tentative d'objectivité qui, inévitablement, à un moment ou à un autre, débouche ou butte sur l'inquiétante étrangeté du détail, sur un objet ou une séquence hypertrophiée, décalée par rapport à la chose représentée. Rien de surprenant, dans un tel contexte, que l'on assiste également à une fascination quasi fétichiste pour des visions à travers appareils et téléobjectifs. Symptomatique d'une quête de sens, ces visions permettent de démultiplier ou de faire se succéder les niveaux visuels, comme s'il s'agissait de dépister certaines vérités disséminées ou égarées, ici et là, sous le voile de ce qui est d'emblée offert à la vue. Mais si on perce ainsi, à l'aide de ces outils visuels, l'immanence de l'image, si on la met à mal, c'est pour réaliser, *in fine*, que par-delà les évidences se cache une réalité complexe, éclatée, que l'on ne peut plus aspirer à cerner d'un seul coup d'œil (peu importe son degré d'amplification et d'exhaustivité). Dès lors, la multiplication des moyens techniques ne fait que rendre plus prégnante cette idée d'une perte de l'objet doublée d'une perte de sens (et de soi) dans les dédales des réseaux de production de signes. S'esquisse alors peut-être, en filigrane, une nouvelle conception de la communication où la fascination pour la médiation découlerait avant tout de sa capacité à nous égarer et nous absorber, plus qu'à nous renseigner sur un sens précis ou définitif. C'est cette transformation de notre rapport à l'image que nous aimerions mettre en relief, en montrant notamment en quoi le film d'Abraham Zapruder pourrait avoir valeur de pivot ou de symptôme quant à ce changement de régime d'*imagicité*.

---

morale) et l'impureté affirmée (celle du marginal) mène, chez ce cinéaste, à l'indistinction et au renversement des valeurs traditionnelles du bien et du mal. Sur cette question, je me permets de renvoyer le lecteur à une de mes contributions récentes aux *Cahiers du gerse* : « L'Énonciation de l'interdit. Ou comment Tim Burton a dynamité de l'intérieur les formations imaginaires proposées par Disney » (Jacques, 2004 : 177-220).

## Un emballement médiatique (ou le désordre des images)

Tout un pan du cinéma américain des années 1960 semble mettre de l'avant cette idée du sujet possédé par sa médiation, perdant toute distance critique pour se faire aspirer et imbiber par la médiation elle-même (*Peeping Tom*) ou, encore, victime de la multiplication des signes et détails que les nouvelles techniques font miroiter (*Blow up*). C'est alors la nature du sens même de l'image qui se voit sérieusement ébranlée, celle-ci étant sujette à une infinité de lectures qui rendent problématique son supposé statut indiciel (conception de l'icône comme *effet* ou *reflet* du réel). Se propage donc peu à peu une atmosphère teintée de paranoïa où le cinéma semble dès lors questionner les raisons et les moyens de la formation d'images, scrutant ce qui, en elles, résiste et fait défaut. Mais cette recherche sur l'inadéquation entre l'image et son référent (le réel) est constamment menacée de basculer du côté de l'informe où le sujet, devant une photo, risque de buter sur la moindre de ses composantes, allant jusqu'à lire et interpréter une tache, effet d'un pigment dans l'image, comme la trace possible d'un référent absent, mais non moins signifiant. Si l'image se présente encore à certains égards comme miroir du réel, force est d'admettre que ce miroir est désormais fissuré, offrant au regard un portrait diffracté. Notre hypothèse ici est que ce deuil de l'image comme totalité ou entité autarcique trouve peut-être un premier lieu d'expression et de vive manifestation dans la séquence de l'assassinat de Kennedy filmé par Abraham Zapruder. Chose certaine, cette séquence – et ses exégèses diversement mises en scènes et en récits dans nombre de fictions de l'après Kennedy – est la source d'une remise en question de fond sur le statut de l'image dont on peut possiblement mesurer la portée (et le séisme) en la schématisant en fonction de trois bouleversements majeurs :

- I. *L'image d'une disparition...* Dans un premier temps, la médiatisation de cette mort aussi spectaculaire que terrifiante s'accompagne, me semble-t-il, d'une crise du statut indiciel de l'image comme porteuse de vérité ou, du moins, comme tributaire d'une réalité clairement délimitée que l'icône, à elle seule, pourrait parvenir à évoquer. C'est cette fameuse idée de la preuve par l'image qui se voit ainsi ébranlée. L'image (ciné)photographique, telle qu'on pouvait la concevoir traditionnellement, était cen-

sée cloisonner un bout de réel, un morceau de visible contenu à l'intérieur des limites et parois offertes par le cadre. Ainsi, le plan de cinéma, comme le disent des théoriciens tels Jacques Aumont, serait, somme toute, la matérialisation d'« un certain regard jeté sur un certain moment d'un certain morceau du monde » (Aumont, 2000 : 38). Or, le film-témoin d'Abraham Zapruder rend vite caduque cette définition communément admise. Il suffit d'analyser ses composantes, leurs mouvements et leurs trajectoires, pour s'en convaincre. La « brusque intrusion du réel » que capte cette séquence (via la balle et l'effet dévastateur qu'elle provoque) pulvérise la notion de cadre; cette balle, détail infime au sein de l'image, devenant le vecteur d'une profonde déchirure (réelle et symbolique), anéantissant en un instant, en un clin d'œil, l'aspect lisse de ce que l'on croyait être une figure idéale et inébranlable : le visage du Président. Ne pouvant plus servir de contenant pas plus qu'il ne sait quoi contenir – cette séquence va d'ailleurs jusqu'à mettre en scène la disparition de la figure qu'elle exp(lose) –, le cadre de l'image semble donc être condamné à désigner un référent absent et un président mourant. La source (le tueur) comme l'objet ou la cible (le président) de cette brève séquence narrative sont soit, dans le premier cas, cachés et en retraits ou, dans le second cas, anéantis. S'ensuit une sorte d'effondrement de nos habitudes de lecture.

Cette suite d'images d'une mort en direct débouche sur un point de fuite, un point d'écoulement dans lequel s'évide le sens. Ce qui échappe est à la fois le *comment* et le *pourquoi* de l'événement. En feront foi les innombrables tentatives herméneutiques, interprétations obsessionnelles, rassemblements et associations en tous genres, qui se sont évertués, depuis, à jeter un nouvel éclairage sur cet épisode obscur de l'histoire américaine. Et c'est peut-être la force de cette séquence vive et floue en même temps (ouverte par la balle, in-finie et donc fissurée de l'intérieur) que de clamer le chant du cygne de cette idée de l'image comme totalité immuable et immanente, porteuse d'un sens définitif : mythe de la preuve par l'image, document objectif pouvant faire l'économie de toute critique interprétative. En effet, sur un plan strictement sémiotique, l'immanence de cette séquence, ce

qu'elle contient, est sérieusement problématisée dans la mesure où la lecture de l'image (telle que nous l'effectuons à rebours pour comprendre cette soudaine déflagration) concerne finalement une réalité hors-cadre qu'elle n'est capable ni de saisir ni d'expliquer (la venue des différents tirs de balle étant cette ligne de fuite qui nous indique que le vecteur du bouleversement se situe nécessairement hors-champ). Le tueur est donc, par excellence, ce qui résiste à l'image. Seuls les coups de balles, à peine perceptibles comme tels, nous renseignent sur cette présence hors-l'image. Étrange dialectique où l'infiniment petit (la balle) désigne ici l'infiniment grand (tout cet espace potentiel et indéterminé situé en dehors du cadre). Ainsi voit-on dans l'image l'objet (la tête) visé par la balle, dont la présence est soumise à un violent processus d'apparition/disparition, mais non la source et les motifs de cette entité perturbatrice, ainsi reléguée à l'espace des possibles, aux sempiternelles interprétations. Quant à la « mécanique » que nous expose cette séquence, elle semble, sans mauvais jeu de mots, être condamnée à un effet de poudre aux yeux. On évoqua ainsi très rapidement la théorie de la « balle magique » pour expliquer le cheminement quasi impossible du projectile qui aurait eu sept points d'impact, tout en étant forcé, selon cette logique, de faire quelques virages à 90 degrés pour atteindre ses différentes cibles. On voit donc l'évidente aporie et l'aspect farfelu de la source unique (l'entrepôt) comme lieu de tir. En fait, cette théorie impossible vient brouiller, ébranler la relation ou la supposée adéquation entre l'image et son référent (...sa genèse). Car, fait troublant, la balle suit une trajectoire dont on ne peut parvenir à déterminer le point d'origine à partir des seuls indices présents dans l'image (fumée, bribes, éclats, trous de balles). Tous ces éléments troubles contribuent à appuyer l'idée qu'à partir de cette séquence et de ses enjeux s'esquisse possiblement une crise de l'analogie. Car non seulement l'image n'aide plus à comprendre le réel dont elle est supposée être l'empreinte, mais elle brouille les cartes : chaque lecture herméneutique, par la place qu'elle laisse au fantasma, nous éloigne toujours plus d'une vérité fixe en faisant exploser le sens de manière aussi brutale que vole en éclats la tête du Président.

2. *Émiettement de l'image-idole et idéale.* Dans un second temps, il semble bien que nous assistions, à travers les répercussions de cet événement dont nous ne possédons qu'un seul document (audiovisuel) pertinent, à une crise du rôle de l'image (notamment dans le cinéma américain) comme entité positivante, réconfortante et euphorisante. L'aspect sombre de cette séquence n'est évidemment pas que lié à cette part obscure du sens (ou à cette vérité qu'elle nous cache), mais se réfère également au coup important qu'elle porte à cette idée de l'*icône* comme vecteur et synonyme de l'*idole*. Se propage peut-être alors, en filigrane, à partir de ce moment-charnière, l'impression que les images ne sont pas uniquement salutaires, mais peuvent aussi s'avérer négatives, saturniennes, douloureuses : nouveaux sentiments déstabilisants liés à la représentation et avec lesquels cette société doit désormais composer, même si les forces de l'ordre tenteront plus tard (notamment à l'occasion des événements du 11 septembre 2001) d'en limiter le plus possible l'impact blessant et déchirant, en évitant au citoyen d'avoir à regarder la mort dans les yeux. De ce second événement et de son traitement médiatique, Thierry Jousse<sup>5</sup> dira à juste titre que les seules vraies images que nous ayons de la tragédie humaine (et des morts qu'elle a engendrées) sont peut-être celles de ces « virgules », corps à peine visibles défilant en chute libre le long des parois du World Trade Center : action ultime et désespérée du sujet, seul face à une mort inéluctable.
3. *Une pétrification du cadre et de ses limites.* Avec cette mort en direct et le sentiment de panique qu'elle propage, il est possible que se mettent également en place, à partir de cette fracture, les prémisses d'un recadrage de l'isolement où il s'agit désormais de renforcer les limites et frontières pour ne plus que se produise (ou le moins possible) l'intrusion dramatique et imprévue d'un

---

5 On se reportera ici à son excellent texte publié à brûle-pourpoint dans les *Cahiers du cinéma*, immédiatement après les attentats, et intitulé « New York, 11 septembre, l'envers du spectacle ». Initialement paru dans l'édition du mois d'octobre 2001 des *Cahiers* (n° 561), l'article a, par la suite, été réédité dans une récente compilation des articles de l'auteur (cf. Jousse, 2003, 236-239).

élément indésirable. Si le film de Zapruder laisse transparaître une matière infime, presque imperceptible, pénétrant dans l'image à partir d'une source extérieure (en dehors du champ « balayé » par l'image), c'est que le cadre n'est pas assez étanche. Il est possible de constater le développement d'une problématique des limites (à commencer par celles du cadre de l'image) à partir des années 1960-70, période durant laquelle le hors-champ semble faire l'objet de préoccupations particulièrement vives. Le hors-champ, c'est évidemment l'altérité de l'image; mais dans ce cas précis, il devient vite l'horizon et le lieu d'action de l'agresseur insaisissable rôdant, en retrait, autour de ce « terrain » (le champ) offert à la vue. Le film de Zapruder problématise avec une efficacité sans précédent cette idée du hors-champ comme creuset où la mort complot. De fait, dans cette séquence, la déchirure provoquée par la présence de la balle qui, d'un coup, vient rompre l'équilibre de l'image, correspond à cette idée fondatrice selon laquelle le champ, ancien espace d'idéalisation de la nation, ne peut plus être considéré en dehors de la menace que représente l'apparition subite de son tiers exclus : le hors-champ, aussi infime et fuyant soit-il. À cette porosité des frontières (de l'image et du territoire) répond la nécessité de calfeutrer les seuils, les interstices, les espaces d'ouverture entre l'intérieur et l'extérieur, entre le dedans et le dehors. Cette obsession du cadre et des limites commence avec le traitement même du film de Zapruder. Il suffit de se remémorer le sort que les forces de l'ordre (telles le FBI et la CIA) ont réservé à certains photogrammes compromettant du film, évacuant volontairement des éléments qui, précisément, pointaient vers cette réalité hors-champ : détails possiblement compromettants quant aux causes et raisons de cet assassinat. Ainsi les bordures de certains photogrammes ont été charcutées de manière à soustraire des fractions d'images, taches vues comme perturbant la lecture unilatérale qu'on voulait bien que la séquence offre. On a donc aplani l'image de manière à en infléchir la lecture et à en éliminer les équivoques et diverses complexités. Notre hypothèse est que ce renforcement des limites du cadre, cette volonté progressive d'élimination de l'hétérogénéité et de l'altérité de l'image, s'accompagne également

d'un renforcement des limites territoriales au sens large, le tout visant ultimement à se couper du monde de l'événement pour instaurer un environnement marqué du sceau de la prévisibilité et donc, dirait Baudrillard, du simulacre. C'est là même l'effet Disney (ou disons, plus largement, l'effet des cités fermées) dont on a déjà étudié les fondements et rouages et dont on sait qu'elles s'érigent de manière à évoluer en vase clos, à l'aide de codes et de limites clairement définies. C'est ce qui fait dire à Charles Perraton qu'« à la réalité des conflits, Disney a substitué une idéologie qui fait l'économie de la réalité » (Perraton, 2004 : 2). Au contraire de ce processus d'épuration qui congédie la réalité comme porteuse d'un principe d'incertitude, la séquence de Zapruder sur l'assassinat de Kennedy mobilise, quant à elle, de façon brutale et soudaine, le « principe de réalité ». Car non seulement cette séquence introduit-elle une zone de conflits au centre de l'image, mais, plus encore, elle induit la présence d'un autre radical (l'assassin), non seulement sans visage, mais qui littéralement dévisage l'image. L'indétermination se fait donc sentir de manière insistante aux deux pôles de cette image en mouvement, tant sur le plan de sa source (qui complot à l'extérieur de ses parois) qu'au niveau de ses effets qui, en un instant, viennent déconstruire l'image. Le brusque rappel de cette réalité excédante est alors vu comme quelque chose qui révèle soudainement l'aspect profondément impur et sale de la réalité sous-jacente à toutes productions d'images. Le régime du symbolique, faisant ainsi appel au Réel, montre simultanément son inadéquation foncière avec le registre du Beau sur lequel, traditionnellement, s'était fondé un certain rapport à l'esthétique.

### **Cicatrices psychiques : les incidences d'une séquence**

Déchirant (au sens propre comme au figuré), porteur de bouleversements majeurs quant à notre rapport traditionnel à l'image, ce court film sur l'assassinat de Kennedy semble être assez important pour que s'esquisse, à sa suite, une réflexion plus large, rejouée d'ailleurs par nombre de films significatifs qui, de manière plus ou moins explicite, prendront pour cadre de référence les incidences de cette séquence. Ayant en quelque sorte valeur de rupture (en raison notamment de

son impact considérable sur les représentations collectives qui suivront), l'événement, dans certains cas limites, ne s'approcherait-il pas de la notion de *trauma* ?

Dans sa récente acception théorique, notamment en psychanalyse, ce terme vise à désigner « un événement personnel de l'histoire du sujet » (Laplanche & Pontalis, 1998 : 500), d'un groupe ou d'une société donnée, dont la violence est si profonde, où « l'accroissement d'énergie psychique » est si demandant, que l'événement en question n'arrive tout simplement pas à s'intégrer à la personnalité consciente, résistant ainsi à tout processus de symbolisation, de mise en image ou en langage. Cette difficile intégration de l'événement traumatique par le sujet est directement liée au fait que le trauma vient bouleverser nos habitudes de pensée et outils (langage, représentations, dispositifs symboliques, etc.) en montrant leur inadéquation – le trauma relève toujours du trop et de l'excès – pour ainsi s'ériger en inédit. En effet, si on considère le langage en tant qu'ensemble d'« outils » permettant un contact et un dialogue avec l'extérieur, résultat de normes et de conventions, il va de soi que l'événement<sup>6</sup>, par sa capacité à émerger de la trame ordinaire en la faisant bifurquer de son schéma de prévisibilité, vient, par le fait même, foudroyer nos cadres et habitudes langagières qui, normalement, permettent d'assurer une certaine emprise sur le monde qui nous entoure. L'accidentalité de l'événement entraîne donc dérapage et perte de contrôle, propulsant la pensée dans certains retranchements, en dehors des certitudes habituelles.

Chambardant forme et sens, l'événement nous rappelle notre fragilité à l'égard d'une possibilité (l'intrusion du Réel) qui, sans cesse, menace nos certitudes. Ainsi, tout le travail du langage et, plus large-

---

6 L'Institut d'études internationales de Genève dirigé par Michel Hammer a établi une taxinomie très pertinente des différents types d'événements. Il est intéressant de constater que sous la rubrique « événement traumatique », le chercheur Marcel Stoessel (responsable des principales définitions offertes par ce laboratoire de recherches) met de l'avant la mort de Kennedy comme étant un des exemples saillants de l'événementialité traumatique. Est ainsi évoquée la violence inhérente à ce moment phare de l'Histoire qui, en raison du *bruit* (la médiatisation) et du *bris* (la fracture) qu'il instaure, aurait ainsi doté l'événement d'un « impact dans l'instant et dans le futur ».

ment, le vaste déploiement de nos outils cognitifs consistent peut-être à tenter d'établir un lien ou de s'assurer une emprise sur ce qui, en soi, nous échappe. Et si, comme nous le rappelle Michèle Bertrand, la pensée « était née, si l'intellect s'était développé, comme une parade aux chocs innombrables, aux douloureuses ruptures, où se creuse le sillon de notre existence? » (1998 : quatrième de couverture) La pensée comme système de défense : hypothèse pertinente ou, à tout le moins, intéressante. Ne parle-t-on pas d'ailleurs, dans le langage politique courant aux États-Unis, de *think tank* pour qualifier cette lignée de penseurs hyper qualifiés opérant dans l'ombre, prenant des décisions en huis clos, en dehors des couvertures médiatiques et dont les réflexions sont souvent à la source des grands virages politiques, voire même des décisions et interventions géostratégiques? L'émergence de certains courants de pensée et *a fortiori* la production d'images – visant précisément à rendre palpable et parfois même visible ce qui relève bien souvent des sensations et de l'abstraction – iraient donc de pair, si on en croit l'hypothèse de Bertrand, avec une volonté de pallier à la douleur et au trauma. Sans évidemment faire une épistémologie des « ruptures » qui consisterait à rendre compte de la manière dont nos pensées et notre rapport au langage se modifient en fonction des contraintes de notre environnement (l'événement traumatique en étant une de taille), nous nous poserons plus modestement cette question : peut-on penser la possibilité, l'émergence et l'élaboration d'une parole ou d'un langage « paranoïaque » qui se traduirait (sur le plan de l'économie du visible) par un durcissement des limites du champ et, sur le plan spatial, par une fortification des frontières géographiques? Nous aimerions montrer que parallèlement à la mort de Kennedy s'élabore subtilement, de manière évanescence et plus ou moins consciente dans l'imaginaire collectif nord-américain, une pensée des limites qui vise à circonscrire l'*inopiné*. Le cadre et les frontières sont surinvestis. Plusieurs films exhibent le pouvoir ou, de manière plus générale, la collectivité au moment même où ces entités tentent, parfois de manière frustrée et désespérée (c'est le mythe du bouclier anti-missiles), de sceller, de fortifier la présence du même de manière à le mettre à l'abri de l'autre ou de l'étranger considéré dans toute sa globalité et son indétermina-

tion : présence imprécise<sup>7</sup> à l'égard de laquelle s'élabore une attitude préventive (*Minority Report* [2002] ou *I, Robot* [2004] ayant, il y a peu, réactualisé de manière vive cette structure paranoïde).

Qu'il s'agisse de l'assassinat de Kennedy ou encore plus récemment du 11 septembre, l'imprévisibilité foncière de ces deux événements vient évidemment nous bouleverser dans nos structures et notre organisation psychique. Leur force symbolique, leur champ d'action, dépasse les limites d'un lieu géographique spécifique, en venant déstabiliser certaines catégories philosophiques plus ou moins universelles (distinctions entre des notions telles le bien, le mal; frontières entre le réel, le virtuel, le possible et l'impossible, etc.). Ces événements viennent donc briser un certain horizon d'attente et s'érigent en noyaux opaques (sortes de flashes traumatiques, images en boucles, persistances mémorielles) relatifs au phénomène de butée, d'accroc, d'aspect difficilement surmontable que constitue le trauma pour celui qui en a fait l'expérience ou qui, du moins, s'est senti concerné, voire profondément affecté par l'événement en question. On parlera donc de l'effet indélébile de l'Événement sur l'organisation psychique du sujet en relevant deux caractéristiques fondamentales qui montrent en quoi celui-ci ne se soumet pas aux contingences chronologiques de l'histoire (à son aspect lisse et linéaire), mais agit bien au contraire

---

7 En parallèle à la profusion des films qui mettent en scène une intrigue où se mêlent théorie du complot et figure du tueur en série (cet étranger anonyme, similaire à tout voisin, errant imperceptiblement au sein de nos lieux familiers tout en étant susceptible d'effectuer un passage à l'acte), s'élabore également, dans les productions culturelles nord-américaines des années 1970, la figure d'une présence poreuse, invisible, à la limite de la dissolution. Pensons à *The Fog* (1980) ou *Invasion of the Body Snatchers* (1978) où l'altérité, dans les deux cas radicale, attaque et se propage sans pour autant qu'elle soit visible, relevant du nano ou de la macro, allant jusqu'à se confondre avec l'air et le pollen. L'autre est ainsi hypertrophié et son anonymat ou sa miniaturisation n'enlèvent rien à sa menace, bien au contraire. Cette radicalisation de l'altérité s'exprimera aussi de manière saillante en science-fiction, ce genre allant jusqu'à incorporer et mettre de l'avant cette idée du mal (ou de l'Autre) absolu en ayant recours à de nombreuses créatures infâmes (dans *Aliens*, *Dune*, *Star Wars*, entre autres). On voit donc se creuser, à travers un éventail de figures particulièrement riche, ce fossé entre le même et l'autre, l'intérieur et l'extérieur, le bien et le mal, etc.

comme une « saute », tremblement du temps, qui nécessite analyse et (re)mise en récits.

1. Tout d'abord l'événement se caractérise par sa force, son impact et ce pouvoir très particulier qui consiste à s'instaurer en présent éternel; présent que le sujet réactivera sans cesse, dans l'intimité de son expérience, par l'activité mémorielle. Une de ses qualités serait donc d'être ravivé avec prégnance et intensité, mais aussi avec une dimension référentielle assez exhaustive : « J'étais *ici-là* à ce moment précis. » Il s'agit là, en somme, d'une des plus belles preuves de la vivacité de l'événement dans la mesure où collectivement, chacun se remémore où il se trouvait et ce qu'il faisait au moment de la diffusion de la nouvelle en question. Mais c'est là aussi tout le paradoxe de l'événement qui est circonscrit dans un espace-temps très précis (le moment déclencheur, celui qui marque la brisure, ne dure souvent qu'une fraction de seconde), tout en étant doté de cette capacité à se faire *anachronique* (au sens de Didi-Huberman), résistant au temps : élément capable d'être ravivé, remémoré, constamment réactivé comme s'il s'agissait là d'un moment échappant au fil du temps, sorte de souvenir traumatique ou persistant, venant envahir la mémoire (qu'elle soit collective ou individuelle).
2. L'événement nous surprend, surgit contre toute attente et instaure d'abord un sentiment d'incrédulité : le 11 septembre en est la preuve. Nombreux sont ceux qui n'ont pas cru à ce qu'on leur disait et même à ce que le téléviseur leur montrait. Ce sentiment d'incrédulité est, me semble-t-il, intéressant, dans la mesure où, une fois l'événement accepté, ce sentiment se transforme ensuite en une sorte de dérèglement des sens où c'est la source et les causes de cet événement qui se voient mises en examen et en question. S'ouvrent alors les portes de l'interprétation et, dans certains cas-limites, celles des théories du complot.

### Les répercussions ou les « miettes » de l'événement

La séquence de Zapruder sur l'assassinat de Kennedy mettait déjà au centre de ces tensions cette idée d'un point de butée. Insaisissable en soi, en raison de ses causes inconnues et de son aspect particulière-

ment brutal, l'avènement de cette mort (et son inscription filmique) a pu constituer, comme nous l'avons vu, un moment particulièrement *trouble* de notre rapport à l'image. En ce sens, il est intéressant de constater que la séquence emprunte, dans la matérialité même de son enregistrement, plusieurs éléments du langage cinématographique qui témoignent d'une dissolution du sens (explosion, flou, tremblé de la caméra, teintes saturées, taches, émergence de détails déformés, importance du mouvement, mais aussi retournement du regard, notamment dans la lecture rétroactive de l'image, lequel passe du centre vers ses bordures et limites, cherchant ainsi à comprendre ce qui pénètre avec autant d'intensité dans le champ de l'image, etc.). Ce n'est donc pas uniquement au niveau du contenu, mais également sur le plan de la forme que cette séquence a donné naissance à une série de questionnements que les productions culturelles ont intégrés, de manière plus ou moins manifeste, à leur trame narrative et formelle. La question qu'il faudrait alors accepter de se poser est la suivante : dans quelle mesure l'importance et l'impact d'un drame bien réel sont aussi imputables à sa mise en images ?

Ne serait-ce qu'en vertu d'une diffusion massive de l'information qui se passe de commentaires (on entre dans l'ère de l'hégémonie du direct), la force et l'intensité de ce drame réside en grande partie dans la médiation utilisée lors de son enregistrement. L'effet-boucle de la séquence, le fait de la *représentifier*<sup>8</sup> et de l'avoir ainsi intégrée au quotidien (au moyen de la télévision, des mass médias et autres organes de presse), sans pour autant faire l'économie de sa violence, surligne l'aspect traumatique de l'événement dont la caractéristique réside dans son difficile dépassement. En ce sens, le langage utilisé pour retranscrire cet assassinat contribue à amplifier l'effet panique du drame. La mort de Kennedy, le moment précis où elle se produit et la manière dont elle a été captée sur le vif, fait entrer le cinéma par la grande porte de l'Histoire. Si Godard, d'un ton mélancolique, pouvait évoquer un rendez-vous manqué du cinéma avec l'Histoire (parlant d'Auschwitz et du cinéma qui aurait, à ce moment, failli à

---

8 Entendons par ce terme de filiation phénoménologique l'idée qu'un événement, une situation ou un phénomène donnés puissent être rejoués, de manière imaginaire ou symbolique, sans qu'en soit supprimée la puissance perceptive.

ses devoirs<sup>9</sup>), la séquence de Zapruder pose le problème d'une toute autre manière. Qu'arrive-t-il de l'événement lorsqu'on le saisit dans toute sa déferlante ? Car dès lors, on comprend bien qu'il est possible, sans anticipation, d'enregistrer et d'isoler des moments de vérité, de rester présent et à l'affût du détail, de voir éclore, sous ses yeux, certaines cristallisations événementielles : moments de rupture qui creusent ce passage d'un avant à un après. La force du film est en effet de rendre palpable, en l'espace d'une séquence et de quelques secondes, ce passage dramatique d'une sorte de tranquillité euphorisante (la joie de circonstance quant au défilé présidentiel) à son retournement catastrophique. Mais est-ce pour autant que l'on dépasse ce qui, en soi, est sensé résister au langage ?

L'écrivain américain Don DeLillo parle d'une fascination quasi hypnotique pour cette suite d'images qui nous échappe en même temps qu'elle se manifeste avec insistance, évoquant, par le fait même, l'importance de cet assassinat politique dans la genèse de son œuvre :

*Peut-être [dit-il] que c'est [l'assassinat de Kennedy] qui m'a inventé [...]. Alors que j'écrivais Libra, il m'est apparu que de nombreuses orientations dans mes huit premiers romans semblaient se rassembler autour de ce centre obscur qu'est l'assassinat. Je ne serais peut-être pas devenu l'écrivain que je suis si cet assassinat n'avait pas eu lieu. (Don DeLillo, cité dans Thoret, 2003 : 7)*

Ces propos, par leur aspect personnel, se passent de commentaires. J'aimerais cependant attirer l'attention sur une expression employée par DeLillo qui me semble fondamentale. C'est cette idée d'un « centre obscur », d'une part d'indiscernabilité (autant présente dans l'événement que dans l'image comme telle). La force – et l'impact considérable – de la mort de Kennedy me semble résider dans ce noyau d'opacité, dans l'instauration de la présence insécurisante d'un élément d'inconnu qui montre la vulnérabilité des systèmes de contrôle (à commencer par l'image comme cadre) et ouvre ainsi la porte au doute hyperbolique, car la médiation se voit elle-même rapidement dépassée par ce qu'elle capte et met en scène.

Comme nous l'avons vu, cet élément sera rejoué au cinéma comme un *précédent*, situation sans relève symbolique immédiate : explosion

---

9 Sur ces questions, on se reportera au texte suivant : « Histoire du cinéma : à propos de cinéma et d'histoire » (Godard, 1998 : 401-405).

d'un sens dont l'art aurait ensuite pour effet d'ausculter les débris. Seul recours possible : explorer par le langage ce qui lui échappe, d'où cette redéfinition de (notre rapport à) l'image au sein de ces années 1960-70. Si, comme l'indique l'écrivain Richard Millet, « certains événements sont des noyaux infracassables par l'écriture » (Millet, 2005 : 97), l'art a beau pousser plus loin la réflexion, la lumière qu'il tente de jeter sur l'événement semble achopper, être réverbérée dans un ailleurs, renvoyée à l'obscurité comme si l'événement agissait à l'instar d'un kaléidoscope, faisant éclater ou dévier tout ce qui tente de le circonscrire, de le maîtriser. Si l'assassinat de Kennedy, sous certains aspects, agit comme un de ces noyaux infracassables, au sens où on ne peut parvenir à l'établissement d'un sens définitif, cet événement ne fait pas moins place à l'expression de fantasmes, notamment en ce qui a trait à la genèse du meurtre, mais aussi à cette impossible saisie du meurtrier inconnu. D'où ce difficile travail de deuil. Ce qui, dans un premier temps, relevait de la résistance symbolique, devient rapidement prétexte à l'élaboration imaginaire, à des spéculations sur cette « scène originelle » qui s'offre en dehors ou dans le prolongement des représentations que l'on pensait envisageables. Par son aspect percutant, défiant l'idée même d'irreprésentable, l'archive bouleverse ici notre rapport au monde et aux formes.

### **L'événement inaugural :**

**« quand l'image survient, l'histoire se démonte<sup>10</sup> »**

Suite au choc que l'on sait terrifiant, provoqué par la réalité des camps de la mort et sa reconnaissance, les célèbres propos de Theodor Adorno (« après Auschwitz, la poésie n'est plus possible ») ont fait couler beaucoup d'encre. Abondamment cités et commentés pour exprimer cette idée polémique d'une rupture symbolique en lien avec une prise de conscience à l'égard d'une expérience qu'on croyait, encore à l'époque, impossible ou impensable, ces propos ont pu laisser croire à une empreinte durable de certains événements (dont la critique montrera qu'elle n'est pas exclusive à la Shoah) sur nos manières d'interagir avec le monde qui nous entoure, notamment dans notre recours au langage. Avec Auschwitz, disait le philosophe allemand, c'est le concept même de culture qui devient désuet.

---

<sup>10</sup> Didi-Huberman, 1990.

Adorno insistait ainsi sur le fait que la poésie, après l'expérience des camps, paraît non seulement inconcevable, mais tout simplement irrecevable. L'aspect tranchant de telles assertions impose, à tout le moins, de se poser une question fondamentale : se peut-il qu'il y ait des moments dans l'Histoire dont l'incidence est si puissante qu'ils ont cette capacité, sur le plan de la psyché collective, pour un peuple ou une culture donnée, de métamorphoser son rapport au langage (et aux images) et, plus fondamentalement encore, sa manière de concevoir l'espace quotidien ? Ainsi pensé, l'« événement inaugure[rait] une série temporelle, il ouvre[rait] une époque, [en se faisant] destin<sup>11</sup> », en portant « à son point culminant le caractère transitoire du temporel » (CERPHI). Le fléchissement de l'Histoire se ferait donc d'un trait, l'espace d'un instant, via l'imprévisibilité de l'accident, en marquant, de façon violente, une nouvelle tangente historique dont les répercussions, sous forme de débris et de menus détails (tics, attitudes, manières d'aménager le lieu habité, répulsion à l'égard de certaines images ou sensations), seraient à soupeser jusque dans l'histoire des mœurs et de la vie quotidienne. Est-ce là conférer un pouvoir disproportionné aux maux et moments saillants de l'Histoire ? Peut-être. Mais, plus que cette seule incidence historique, il est intéressant de constater à quel point un événement et les attitudes qui en découlent se sont immiscés dans nos formations imaginaires jusqu'à venir hanter et laisser leur marque dans certaines œuvres importantes d'une période ou d'une époque donnée.

Par ces réflexions sur le rôle de l'art et sur le rapport qu'il entretient avec l'histoire, nous rejoignons les travaux de Kenneth Clark dont l'œuvre magistrale intitulée *Civilisation* se donnait précisément pour objectif de parcourir les grands bouleversements de l'humanité en prenant pour assises ses seules productions culturelles et esthétiques. Intuition fondatrice qui peut effectivement paraître banale

---

11 Nous reprenons ici certaines définitions et caractéristiques de la notion d'événement selon le Cerphi (Centre d'Études en Rhétorique, Philosophie et Histoire des Idées, de l'Humanisme aux Lumières) de l'Ens/Lsh (École normale supérieure de « Lettres et sciences humaines » de Lyon). On retrouvera ces diverses définitions, en ligne sur leur site Internet officiel, dans la rubrique « Qu'appelle-t-on un événement ? », à l'adresse suivante : <http://www.cerphi.net/lec/even.htm>.

aujourd'hui, tant il semble évident, en feuilletant une simple anthologie d'histoire de l'art, qu'aux grandes fractures esthétiques correspondent, si on se penche ensuite sur l'Histoire sociale et politique, d'évidentes transformations humaines (qu'on pense à l'émergence de la *perspectiva artificialis* [et à ses incidences à la fois scientifiques et artistiques], à la mort du Christ [et de ses nombreux échos sous forme d'annonciations picturales], à la naissance du train [et au relativisme du point de vue : flou, image brouillée, impressionnisme, etc.] ou encore à la bombe atomique et à l'éclatement du cadre et des figures dans l'art de la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle). Bien que grossièrement énoncées, nous voyons bien, par ces tendances générales, qu'il est impossible de faire l'économie d'un dialogue entre *représentation de l'Histoire* et *histoire des représentations*. C'est peut-être là aussi la leçon toute contemporaine de la séquence d'Abraham Zapruder qui, captant sur le vif l'assassinat de Kennedy, présente cette mort comme une nébuleuse, extrait aux allures de cauchemar flou et informe : réminiscence d'un choc ou d'une sensation désagréable collectivement partagée. La reprise de ce « mauvais rêve » (et de ses interprétations) dans un éventail impressionnant de films s'explique peut-être d'abord par le fait qu'il questionne l'*irreprésentable*, tout en lui résistant, se dressant littéralement comme preuve visuelle des faits : ce que l'on n'avait pas cru possible est bien arrivé, nous avons le document qui en témoigne. Fascination ambiguë, donc, dans le fait d'avoir une image de ce qui, précisément, est censé résister au langage. L'art doit désormais composer avec ce qui, dans la réalité des faits, le pousse à (re)questionner ses propres limites.

Sur ces questions unissant à la fois l'image et son rapport au réel et au contexte politique d'un *épistémè* donné, je ferai mienne, en l'inversant cependant, cette belle hypothèse mise de l'avant par mon collègue Pierre Barrette<sup>12</sup> qui, questionnant l'« évolution des formes » dans le champ de l'esthétique audiovisuelle – et plus particulièrement

---

12 Je fais référence ici aux propos tenus par Pierre Barrette lors d'une conférence qu'il donnait sur l'imaginaire du western, le vendredi 25 février 2005, dans le cadre des séminaires annuels du Gerse. Ces propos constituaient en quelque sorte les premiers jalons des réflexions de Barrette sur ce sujet, dont on pourra trouver de plus amples développements dans le présent numéro des *Cahiers du gerse*.

à travers les métamorphoses du western de Ford à Eastwood –, se demandait : de quelle manière « les bouleversements formels laissent-ils transparaître les transformations sociales et, par extension, jusqu'à quel point les transformations esthétiques et sociales s'intriquent-elles, s'influencent-elles mutuellement ? » Barrette mettait ainsi le doigt sur l'aspect potentiellement performatif du cinéma qui, non seulement offre des images du monde, mais est également doté de cette capacité de transformer le cours des choses de manière parfois aiguë (aidant à façonner, définir et construire des traits identitaires, en l'occurrence ceux du Cowboy et ses modulations de caractère en fonction des époques et des différents contextes sociopolitiques). Bien que fascinante, j'aborderai, en ce qui me concerne, cette hypothèse à rebrousse-poil, du politique au symbolique, en prenant l'assassinat de Kennedy (donc un chambardement social) comme ayant valeur de trauma, c'est-à-dire une incidence déterminante sur les formations imaginaires. De fait, le trauma est souvent relatif à quelque chose de douloureux qu'on ne peut saisir ou nommer aisément et dont l'onde de choc est peut-être plutôt à mesurer à l'aune de ce que problématisent les productions culturelles qui succèdent au moment historique en question. Le trauma ou l'événement imposerait donc forcément une redéfinition des balises, rendant caduque la tentative de fixation, fonction de tout processus langagier. Secoué, parfois même désarticulé, le langage garderait ainsi les traces et stigmates de cette déchirure ; c'est la manière dont les artistes et cinéastes de l'après-Kennedy ont exploré ces failles du sens et du visible qu'il importerait ici d'étudier, dans la deuxième partie de cette réflexion.

## II

### **Sismographes du trouble et de l'angoisse**

À travers quelques exemples significatifs, j'aimerais analyser l'émergence de ce paradigme de la peur d'autrui qui se manifeste, au cinéma, par une nouvelle façon de concevoir les échanges sociaux, mais aussi – et c'est ce qui fait son intérêt – par une nouvelle manière de cadrer et de traiter l'espace offert par le champ visuel. Aux tensions provoquées par la réalité ou le référent (que tente de désigner l'image avec, on l'a vu, une difficulté toujours plus palpable), correspondraient

peut-être d'éventuelles modulations du visible. C'est ce que nous a (dé)montré le film de Zapruder dont la finalité est précisément de graviter autour d'un vide soudain laissé face au regard de la caméra. *In fine*, le film pose cette question troublante : que regarde-t-on une fois que l'objet initial du regard, ce sur quoi l'œil et les sens étaient rivés, se soustrait soudainement à la vue et s'effondre ? À partir de ce questionnement se mettent peut-être en place les prémisses d'une nouvelle esthétique marquée par le doute et l'interrogation du visible. À tout le moins, cette logique de l'apparition/disparition que nous dévoile brutalement le film de Zapruder, cette esthétique de la faille, où le socle sur lequel le réel et le visible semblaient reposer (au sein de l'âge d'or d'Hollywood notamment), s'effrite ici soudainement pour laisser place à l'incomplétude de l'image qui se trouve désormais dépossédée de ses figures. De fait, le champ de l'image ne se dresse plus comme cette totalité insécable (pensons, par exemple, à la maîtrise de l'ensemble des composantes visuelles chez Welles), mais laisse, bien au contraire, poindre des moments d'abstraction où, voulant cadrer un personnage ou s'approcher d'une chose, la caméra se voit soudainement saisie, surprise par la fuite et la résistance de cette chose ou, encore, par sa soudaine dissolution.

Cette impression de perte des repères sera un des *leitmotiv* d'une certaine cinématographie américaine de l'après-Kennedy qui fera du principe d'incertitude une de ses obsessions majeures. À vouloir trop voir, on risque de perdre le nord et de se retrouver piégé au sein d'une réalité souterraine qui nous prend en otage. C'était déjà la dynamique de *Rear Window* (1954), récit du voyeur prisonnier de l'énigme de sa vision, que radicalisera ensuite *Body Double* (1984), son *remake* façon De Palma, où la vue (exacerbée par le téléobjectif), plutôt que d'informer, déforme et manipule jusqu'au moment où, voulant aller à la rencontre de l'objet perçu (la femme), l'observateur se retrouve, impuissant (et complice ?) du meurtre et de l'abolition de ce corps. Ainsi la vision et sa supposée emprise sur le réel se fragilise. Le cinéma se met à douter et voilà que ce doute transperce l'image ou, à tout le moins, transparait à travers elle sous forme de brouillages (c'est le New York fumant et pollué de *Taxi Driver*) ou sous forme de diverses giclées (trophe par excellence du film d'horreur) qui viennent se superposer au visible, le déformant, quand elles ne l'abolissent pas tout simplement. Présence, emballement et

surenchère d'éclats de corps, de balles et d'explosions de figures qui viennent scander la clausule de *Taxi Driver* (1976), c'est le signe de l'émergence progressive d'un « regard vindicatif », désabusé, où « la tragédie semble se déduire immédiatement de ce qui apparaît dans le champ » (Ramone, 2002 : 24).

C'est ce même regard dégoûté par le visible que l'on retrouvera ensuite de manière démesurée dans des films comme *Dawn of the Dead* (1979) où l'explosion des têtes et le démembrement des corps devient une unité sérielle minimale, répétée à satiété, comme si le champ de l'image était désormais (et à jamais) gangrené par la pourriture (*Taxi Driver*) ou par des corps humains assiégés, dépossédés de leur substance (*Shivers*), déjà morts bien qu'en mouvement (*Dawn of the Dead*). Nombreux en effet sont les films qui s'emploient à mettre en scène ce rapport conflictuel à l'autre qui n'est, finalement, que la résonance interne de problèmes encore plus profonds auxquels le cinéma lui-même s'est trouvé immédiatement confronté et ce, dès ces années 1960. Ces écueils, que résume et cristallise la séquence de Zapruder, sont essentiellement relatifs à cette incapacité à circonscrire par la vue (l'instrument premier du contact au monde et à la matière) une réalité résolument perçue comme brisée, fissurée et plurielle, dont la part d'étrangeté, parfois fascinante, d'autres fois violente, résiste au regard et à l'émission d'un savoir qui voudrait la prendre pour objet. D'où cette crise de l'espace du champ et de l'aspect indicial de l'image qui sera d'ailleurs renforcée par une autre branche du cinéma de cette époque (les nombreuses productions à filiation politique consacrées à l'étude ou la fictionnalisation du complot), branche dans laquelle, bien souvent, c'est le Pouvoir lui-même qui est porté au banc des accusés, perçu comme falsifiant volontairement les faits et le rapport au réel en lui substituant des simulacres. *La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu*, de Baudrillard, dénonce ainsi une surmédiation technique, relayée par le Pouvoir, dont l'effet consisterait en un détachement de plus en plus accéléré entre les images et le réel<sup>13</sup> alors que le cinéma, plusieurs décennies auparavant, faisait état du même diagnostic.

---

13 Baudrillard parle ainsi d'une précession de l'information sur l'événement dont l'effet serait précisément d'épuiser et de vider l'événement de son sens : tentative ultra-préventive du Pouvoir (notamment aux États-Unis) de se

Sensible aux transformations sociales et technologiques, le cinéma offre en effet, dans ce tournant – et cette tourmente – des années 1960, un des exemples les plus percutants de cette métamorphose du visible et de la naissance de la paranoïa qui l'accompagne, dont l'incidence se répercute à travers une certaine manière de problématiser le cadre. Le cinéma agit ainsi comme un sismographe de certaines tensions propres à une époque ou à un état de société donné : « le cinéma, c'est la psychanalyse du siècle<sup>14</sup> » disait Serge Daney, insinuant par là que plusieurs enjeux déterminants de ce XX<sup>e</sup> siècle se répercutent de manière vive à travers ce médium où la réalité de l'image (plus encore que l'image de la réalité) exprime, à même ses composantes et la mise en scène, des tensions qui parfois l'excèdent. Pensons, par exemple, à la propagation des images floues, au seuil de la déformation (c'est l'amorce de *Taxi Driver* où une voiture pénètre un voile de fumée pour foncer vers le spectateur; de son côté, Lynch joue aussi sur ce dérèglement perceptif) : procédé rhétorique à peu près absent auparavant et qui reflète cette adéquation problématique, ou perçue comme telle par les cinéastes, entre image et figure. L'image comme indice, comme toutes traces du réel d'ailleurs, est alors considérée comme possiblement falsifiée, truquée, reléguée à un ailleurs qui, pour être investigué, nécessite une véritable traversée du visible, au risque d'en perdre la tête.

Nous pourrions dire qu'en rejouant et en incorporant, consciemment ou non, l'événement traumatique et douloureux de l'assassinat de Kennedy, les productions audiovisuelles états-uniennes – et même l'évolution des techniques d'observation – mettent en scène et ne

---

substituer au Réel dans une volonté de contrôle absolue. L'orchestration de cette surmédiatisation de la Guerre du Golfe (désincarnée dans la mesure où s'affirme d'abord la volonté d'éliminer la présence des corps et des morts au profit d'une visualisation électronique des charges et attaques dites « chirurgicales » [pensons aux fameux points de presse stratégiques de Colin Powell]) serait une cristallisation, sans précédent, de ce principe qui consiste, finalement, à prévoir et devancer ce qui fait la spécificité même de l'événement, soit sa spontanéité et son imprévisibilité.

14 Propos énoncés lors de ses entretiens avec Régis Debray : *Serge Daney, Itinéraire d'un ciné-fils*. Film de Pierre-André Boutang réalisé en 1992 et édité sur support DVD chez Arte Video (2005).

cessent de relayer, à divers degrés, un sentiment d'isolement, fonction d'une problématisation de la relation à l'autre et à la réalité. Le fossé se creuse entre les divers personnages. Cet écart, cet effet de distanciation est repérable dans une certaine représentation de l'espace, mais aussi dans les discours politiques et médiatiques de plus en plus préoccupés par la préservation de l'intimité face à une altérité sans visage. Une altérité que l'on peine à incarner, mais que le cinéma représentera, lui, tant bien que mal, en recourant à la figure du mal intransigeant et indéterminé, sans identité précise, qui trouve à se manifester à travers le personnage du tueur en série (*Halloween*, *Texas Chainsaw Massacre*, le cycle des *Friday the 13<sup>th</sup>*, etc.). Une nouvelle identité émerge, d'origine souvent banale et anonyme et qui, à l'instar du tueur invisible de JFK, sera tapie dans les plis de la topologie urbaine, menaçant constamment l'unité même du champ désormais indissociable de cette présence ombrageuse rôdant en bordure de l'image.

### Figures de l'agresseur polymorphe

Le cinéma entre ainsi dans une ère de tensions et de soupçons où la notion même de rencontre (hasardeuse, faite au gré des déplacements) est sérieusement problématisée. En fait, c'est tout le rapport à l'autre (dans ce qu'il comporte d'imprévu) qui est ainsi mis en crise. De la rencontre comme épiphanie et transcendance (au sens lévinassien d'un abandon de soi dans le visage de l'autre), on passe désormais à cette idée d'une rencontre comme menace, confrontation et choc des corps en présence. Loin de la transcendance, le mouvement s'inverse ici dans une forme de retranchement. Ce n'est d'ailleurs pas surprenant que l'Autre soit si souvent dépersonnalisé dans les productions audiovisuelles qui succèdent à l'ère Kennedy, l'altérité se présentant ainsi comme une entité menaçante, masquée, voilant son identité, sans pourtant être extra ou supraterrrestre. C'est de l'humain, dans tout ce qu'il a de plus ordinaire, mais qui, se cachant derrière un masque ou un voile, rend encore plus périlleuse et approximative l'idée d'une définition du mal, celle-ci devenant, en tant que catégorie, elle aussi imprécise. Ainsi, des deux côtés de la relation, s'érigent voiles et barrières : l'agresseur potentiel avançant masqué alors que la victime présumée se cache derrière murs, fenêtres teintées et autres espaces en retrait. C'est la structure même du film d'épouvante et de

son prolongement (le film d'horreur), dont toute la tension réside précisément dans les cloisons, dans les espaces interstitiels : lieux de passages qui mènent à la rencontre. Le circuit est donc fermé et lorsque la communication semble pouvoir reprendre, c'est souvent pour déboucher sur de l'indésirable. Ainsi assiste-t-on dans ce cinéma moderne à une fascination réitérée pour ce que Pascal Bonitzer nomme, de manière ludique mais non moins juste, le « gros plan bouton de porte », pour évoquer cette idée centrale, dans le cinéma de suspense, d'une ouverture, possible déchirure du voile qui, d'un simple battement de porte, ferait soudainement jaillir toute l'imprévisibilité du hors-champ. La limite est donc investie d'une fonction fondamentale tout en étant susceptible d'être mise à mal. Sur le plan urbain, cela se reflète concrètement (tant dans les films que sur une base empirique) par la propagation de quartiers entiers où l'on ne peut plus déambuler librement (Bel Air et ses portes en acier en étant l'exemple canonique), la ville se forgeant ainsi des remparts artificiels pour ne laisser que du Même en reléguant l'Autre au placard, en le refoulant à l'extérieur de ses limites, dans un désordre qui, à terme, scelle et radicalise la différence.

C'est ainsi que dans certains cas, la différence est radicalisée et dés-humanisée même si elle fait partie du réel. Un des premiers films de suspense de Steven Spielberg (*Duel*, réalisé en 1971) est entièrement consacré à cette figure d'une menace impersonnelle et impalpable enfouie dans un des objets les plus concrets et anodins qui soient : le camion. Il y a dans ce film cette très belle scène où, sortant des toilettes d'un restaurant, lors d'une brève trêve faisant suite à une poursuite particulièrement angoissante, le héros principal se rend compte que le camion qui le pourchassait, loin d'être disparu comme il l'aurait souhaité, se trouve, au contraire, stationné dans la cour avant de ce restaurant. Pendant plusieurs minutes, les plans du film, tournoyants, étourdissants, se modèlent à la vision du protagoniste, celui-ci analysant avec stupeur chaque visage présent dans le restaurant, tentant d'y trouver un indice, une marque susceptible de démasquer cet agresseur fantomatique, sans nom ni visage.

## Médiatisation d'un malaise

Face à cette menace mal définie s'affirment le désir et la nécessité d'une maîtrise quasi-totale sur les éléments de l'image comme telle, mais aussi sur l'espace réel et naturel évoqué par cette image, de manière à ce que le sentiment de sécurité – véritable obsession nationale – soit assuré. Le réel est ainsi sous écoute. Le micro (*The Conversation, Blow Out*) et l'implantation massive des caméras de surveillance qui, jour et nuit, scannent le réel (*The End of Violence*) sont les symptômes, affichés par le cinéma, d'une méfiance grandissante – et difficilement identifiable : tous contribuent plus ou moins à sa mise en œuvre – face à une réalité désormais en état d'observation continue. Ces nouveaux dispositifs tentent de circonscrire ce qui, auparavant, allait de soi, mettant en boîte l'inévitable manifestation d'une réalité, par nature imprévisible, en refusant qu'elle apparaisse en dehors de notre champ de vision. Comme si, devenue rebelle et étrangère, cette réalité devait ultimement être abolie, la caméra ayant ainsi ce pouvoir de substituer l'image à l'indice comme tel. C'est le propos des nombreux films de complot où l'indice que l'on tente de débusquer (une voix, un détail, une image) se confond avec la nature de la médiation : son grain, ses effets d'interférence et de parasitage, les échos, les ondulations et déformations qu'elle ne parvient pas à éliminer complètement, etc. On comprend ainsi mieux la fameuse phrase de McLuhan qui, d'un ton prophétique, déclarait, à peu près à la même époque, dans *Pour comprendre les médias* : « The message is the medium. » Conscient de cet emballement en fonction duquel les outils sont surinvestis, prenant le pas sur une réalité qu'ils ne tentent plus uniquement de désigner ou de comprendre mais à laquelle ils finissent par se substituer, Gilles Deleuze disait sur le ton de la résignation : « L'homme ne peut bien vivre, et en sécurité, qu'en supposant fini (du moins dominé) le combat vivant de la terre et de l'eau. » (2002 : 11) En anthropologue, le philosophe désignait ainsi une propension séculaire chez l'homme à non seulement domestiquer la nature, mais à s'en soustraire lorsqu'il le peut. Avec la mort de Kennedy et la médiatisation qui l'accompagne, ce sont les notions de limite (de l'image) et de frontière (du territoire) qui sont, dans ce cas, particulièrement problématisées. Ainsi, l'au-delà de l'espace du cadre est perçu comme ce réservoir de forces indociles qui com-

plotent contre l'espace et l'image que nous essayons de nous faire du monde, en les déjouant ou les brisant constamment.

Sur le plan du rapport à l'espace, on fait ainsi un pas de plus du côté de la méfiance, dans la mesure où le fait même de sortir dans la rue, la simple déambulation journalière dans un parc public, est alors perçu, du moins au niveau des représentations collectives, comme pouvant être problématique. Ce qui auparavant faisait office de lieu de rencontre (hall d'un immeuble, balcon, carrefour, intersection d'une rue, parc public, etc.) semble camoufler, sous l'apparence paisible des bosquets, buissons et autres points de repère, l'élément d'un crime. Il suffit de regarder *Blow-up* d'Antonioni pour tâter le pouls de ce qui semble s'ériger comme un nouveau paradigme. L'intrigue du récit gravite autour d'une simple photographie prise, de façon aléatoire, lors d'une déambulation journalière dans un parc, en plein centre urbain. Après avoir développé et affiché sur son mur un de ces clichés, le photographe est saisi par un point de détail, la forme possiblement atypique d'un bosquet dont la présence l'intrigue et le pousse à tenter de voir, de plus près, ce qu'il en retourne. Si elle pouvait d'abord paraître banale, placée sous la loupe de l'agrandisseur, la photo devient de plus en plus compromettante. Ce sentiment s'amplifie à la suite, notamment, d'une série de développements à partir desquels les taches visuelles semblent dévoiler la présence d'une énigme : il s'agirait peut-être là de la présence informelle d'un corps gisant au sol. Pire encore, ce sont les autres images qui se mettent alors à parler. En effet, le photographe, faisant dialoguer ses clichés, les agençant les uns avec les autres, comme s'il s'agissait d'un photoroman, saisit alors toute une dynamique des regards en fonction de laquelle l'ensemble des photos paraissent, soudainement, suggérer la présence d'un élément perturbateur. Tout ce qui n'était que détails, bribes de réel et d'images semble ainsi, en un instant, se cristalliser pour faire émerger du sens. Ce qui n'est pas clair devient d'autant plus porteur de symboles potentiels.

Important par nombre de ses enjeux qui marqueront le cinéma à venir, ce film d'Antonioni est une étrange préfiguration du paradigme de la surinterprétation paranoïaque; paradigme qui sera dominant dans le cinéma américain des années 1960-70. D'ailleurs, l'*opus* d'Antonioni a eu valeur d'exemple pour toute une série de films

qui, à sa suite, questionneront avec obsession le matériau filmique (que ce soit le son ou l'image) comme si celui-ci, dans ses (re)plis, comportait un élément dissonant susceptible de chambarder nos lectures et notre compréhension de l'image et de la réalité dont elle est sensée rendre compte. Le renversement de l'ordre semble ainsi pouvoir s'établir par le truchement de l'infiniment petit qui, sous les apparences, *par et à travers* l'image, prend de l'expansion (c'est l'effet des agrandissements dans le cas de *Blow up*) pour ainsi redynamiser le récit tout en le déstabilisant.

Ce que l'on pourrait nommer le cinéma paranoïaque – pour définir cette ère de la fin des certitudes et illusions qui succède, en Amérique, à l'âge d'or hollywoodien – s'érige, en grande partie, en mettant de l'avant une conception de l'image hantée par ce souci du détail. C'est à partir de l'infime, d'une forme de résiduel, d'une ruine dans l'image, qu'une inversion progressive de ce qui nous est montré semble pouvoir s'accomplir : relecture de la réalité à travers une succession de paliers visuels qui montre que, plus que jamais au sein de l'image cinématographique, le point de fuite prend ici toute son importance. *Duel* de Spielberg se plie à ce schéma narratif où, sous le prétexte d'une poursuite automobile au sein du relief accidenté de la Californie, paysage fait de mirages et d'étendues désertiques, c'est d'abord l'identité qui se perd, et l'image qui fuit. En effet, l'énorme poids lourd qui charge et poursuit l'automobile du protagoniste contient d'abord un secret (l'identité de ce meurtrier potentiel ou de cette menace) que le film se gardera bien de nous dévoiler. Pour voir cette image, il faudrait briser les vitres teintées de cet énorme camion, tordre ses parois en aciers, autant de structures scellées, blindées, qui renferment cette image interdite dans laquelle réside également le noyau dramatique du film. En ce sens, la clause du récit, pour se refermer sur elle-même et ainsi garder son secret, ne pouvait qu'aboutir à la destruction subite de ce poids lourd. Sortant à jamais du chemin (tant celui tracé par l'autoroute que celui insinué par le récit), ce camion tombe dans un ravin, percutant les parois d'une montagne pour exploser brutalement, en faisant voler en éclats, du coup, la possibilité de savoir ce qui se trouvait à l'intérieur. Le récit renferme et scelle donc désormais sa part d'opacité.

L'apogée de cette esthétique est peut-être à trouver chez Lynch. Chez lui, le non-dit, le camouflage, la paranoïa, l'inversion des valeurs et le sabotage du principe de réalité atteignent leur paroxysme en s'effectuant bien souvent à travers la loupe et la vision de l'infime. Pensons à *Blue Velvet* (1986) où une oreille humaine, découpée, découverte à travers les herbes longues d'un terrain vacant (combinée au grouillement des insectes sous la pelouse, vision offerte par la séquence inaugurale), devient l'indice troublant d'une réalité enfouie sous les apparences. C'est la découverte de cet autre (ou de cet outre) monde qui vient briser le calme et la normalité apparente de Lumberton, région forestière des États-Unis où se déroule le récit, un lieu que l'on aurait pu croire, *a priori*, sans histoires. Même constat dans *Twin Peaks* (1990-92) où, de manière encore plus énigmatique, c'est la découverte d'un minuscule papier blanc, sous un ongle d'une victime, puis d'une autre, au moment de leur autopsie, qui nous révèle la présence de lettres : indices cachés et minutieusement apposés sur le corps, contribuant à révéler la présence de ces forces obscures qui, contre le calme et le réel, font pression. Chez Lynch, le franchissement des différents paliers perceptifs nous révèle la complexité du réel qui, dans toute sa densité, ne se soumet plus au principe de cohérence. Le détail, au lieu de renseigner et préciser, fait exploser le sens en une série de possibles.

*The Conversation* (1974) est un exemple percutant d'un récit dont la structure tout entière gravite autour d'une bribe de parole, captée sur le vif, et dont l'interprétation semble compromettante. Le film s'amorce sur une traque. On suit la balade d'un jeune couple sur une aire de repos en plein centre urbain, alors que trois techniciens, cachés à divers endroits, tentent de capter et d'enregistrer leur conversation. On apprendra que ces trois hommes testent en fait un nouvel appareillage doté de facultés d'enregistrement ultrasensibles qui permet une meilleure saisie de l'intimité d'autrui, malgré l'éloignement, les bruits ambiants et autres obstacles. Sans la présence de ces ingénieurs du son, la séquence aurait pu se présenter comme une scène banale et paisible, mais tout l'accent est mis sur la tentative d'extraction sonore à laquelle ils se prêtent, expérimentant ainsi ce matériel inusité dont le film nous expose le fonctionnement. Marchant parmi la foule en tentant subtilement de laisser leurs paroles se fondre dans le brouhaha environnant, le couple profite de cette ballade

pour avoir une discussion qu'ils n'auraient probablement pas eue autrement. Sous le couvert de la banalité, sorte de conversation qui en cache une autre, on finira par comprendre qu'ils échangent des informations secrètes. En s'emparant ainsi des paroles du couple, le personnage interprété par Gene Hackman, un expert en captation sonore, répond donc aux impératifs de son emploi. Cependant, en disséquant ce que recèlent ses bobines, il comprend assez rapidement que les gens qui l'ont chargé d'une telle mission visent l'élimination de l'un des deux protagonistes. Se refusant à rendre les enregistrements pour tenter de prévenir ce meurtre, il se voit lui-même, arroseur arrosé, mis sous écoute. Le film devient alors rapidement une des odes les plus désenchantées et déroutantes sur la violation de l'intimité et les sentiments de peur et de paranoïa que celle-ci peut provoquer chez le sujet qui se sent traqué, sans vraiment saisir la source et le vecteur de cette infiltration. Ainsi le film se termine par une scène pathétique où, cherchant l'hypothétique micro caché dans son appartement, Hackman renverse ses meubles et bibelots, suivant une forme de crescendo autodestructif qui va jusqu'à la dévastation, à coups de marteau, des lattes de bois de son plancher. Miroir d'une tension enfouie et inaliénable, ce film met en scène la possibilité d'une présence invisible, hors-champ, incarnée notamment par ce micro insaisissable, qui met littéralement la réalité sous tension. Parvenant tant bien que mal à se résigner à cet état de fait, Hackman, pendant le générique de fin, fredonne au saxophone une complainte jazzy et mélancolique, alors que la séquence le montre assis par terre, seul parmi les débris de sa maison.

### III

#### **Le temps décomposé : la mort de Kennedy et après...**

Leçon de l'événement : l'assassinat de Kennedy invite à réfléchir sur la possibilité d'une Histoire brisée, faite de ruptures, qui se constitue désormais avec des événements qui ont valeur d'abîme, de descente vers les profondeurs d'un Sens (perdu) et vers des sensations (vécues comme désagréables). D'où la quantité de films dont nous avons traité qui abordent ces différentes teintes affectives. Si, traditionnellement, l'événement pouvait être considéré comme signe

d'une « bonne nouvelle » ou, à tout le moins, comme vecteur de progrès (pensons à ces coupures décisives telles la naissance du Christ qui marque de sa venue le temps chronologique [et le décompte temporel], ou encore pensons simplement aux Conquêtes ou à la Révolution française : autant d'événements qui ont fait couler du sang, mais où on pouvait au moins s'expliquer certaines causalités et, dans le meilleur des cas, croire en des lendemains qui chantent). Au contraire de ces événements rétrospectivement perçus comme positifs (sorte de mal nécessaire), un changement de paradigme semble s'effectuer dans la manière de faire l'Histoire (et de la médiatiser) aux États-Unis où l'événement n'est plus seulement perçu comme moteur de bouleversements majeurs, mais est, à partir de ce moment, associé au trauma, à la perte et au deuil : autant d'effets causés par des forces de destruction sur lesquelles notre entendement peine à mettre le doigt. En un mot, avec la mort brutale de Kennedy et son empreinte filmique (repassée et ressassée en boucle comme ce sera le cas avec les images des deux tours une trentaine d'années plus tard), l'événement, son principe de réalité, apparaît comme ce qui, irrémédiablement, fait mal et s'attaque au symbolique. C'est cette fissure et, plus largement, ses impacts sur le plan des représentations qu'il me semble important d'interroger. Comme si les productions imaginaires, à partir de ce moment, n'avaient plus pour fonction de rejouer l'événement pour ce qu'il est, mais bien plutôt pour rendre compte des sensations limites qu'il peut provoquer : peur, angoisse, agoraphobie, misanthropie, sentiment d'épuisement de l'Histoire, prolifération d'attitudes collectives à tendance paranoïaque, obsession du détail potentiellement porteur de troubles, etc. Le changement de cap de l'histoire se signifierait davantage peut-être, et de manière plus intime, par les sensations qui découlent de l'événement – que l'art sait capter avec acuité pour les restituer en images – que par l'événement comme tel.

Face à ce constat, l'idée d'une unité organique de l'Histoire millénaire (dont rêvait Griffith avec son énorme fresque *Intolérance*) semble bien utopique et désuète au sein de ces États-Unis de l'après-Kennedy qui sont plus que jamais tournés vers cette blessure ravivée et réitérée par les diverses productions médiatiques qui martèlent et représentent, à coups d'images et d'analyses, les séismes provoqués par cet événement. Rejoué sous différentes facettes (il s'agit dans son

prolongement d'« enregistrer la déstructuration<sup>15</sup> »), l'assassinat de Kennedy, on le voit bien, n'appartient aucunement à l'espace-temps corporel et monumentalisé, mais à cette brèche entre passé et futur que Nietzsche appelle l'intempestif et qu'il oppose, dans sa deuxième *Considération intempestive*<sup>16</sup>, à l'historique, ou encore, au *chronos*, en tant qu'ordonnement linéaire de différents faits<sup>17</sup>. On l'aura compris, la séquence de l'assassinat de Kennedy agit d'abord comme une brèche, opposant à la tradition du *champ-nation* (cet espace de coïncidence entre morale et image), l'auscultation d'un point de fuite où, *in fine*, ce qui est sondé est précisément la part d'innommable d'une douleur qui éclate à l'écran. Retournant la caméra vers le hors-champ ou vers ce qui échappe à l'image, preuve que celle-ci est excédée, débordée, la séquence de Zapruder se serait imposée comme un gouffre référentiel : incision *de* et *dans* l'image qui ouvre les portes de l'interprétation à la spéculation, au fantasme et à une forme de névrose collective; volonté désespérée de nommer et de comprendre ce qui se déroule sous nos yeux et brusque nos sens. Cette vision, cette circulation brutale du visible, sera habilement relayée par bon nombre d'artistes qui insisteront sur l'idée de l'image trompeuse ou insuffisante dont l'épicentre, cette supposée vérité dans l'image, s'atomise, preuve d'une réalité qui plie et ne cesse de courir ailleurs. De Palma, par exemple, explorera sans répit, film après film, les potentialités de ce phénomène, errant dans le *visuel*<sup>18</sup> comme dans un réservoir de

---

15 Expression employée par François Ramone pour montrer qu'il y a une scission quant à l'ancienne et traditionnelle triade unissant cinéma/morale/nation sur laquelle s'était fondé tout un pan du cinéma américain (tout particulièrement celui d'Hollywood).

16 Voir « Qu'appelle-t-on un événement ? » (<http://www.cerphi.net/lec/even.htm>)

17 Parler de l'événement en ces termes implique de revenir sur l'opposition ravivée par Deleuze entre les catégories antiques de l'*aiôn* et du *chronos*. Selon cette dialectique, il y aurait d'un côté l'*aiôn* : ce temps mort, décomposé, qui agit comme une césure, une coupure (véritable *coup de dés* au sens de Mallarmé), et, de l'autre, le *chronos* : écoulement chronologique et foncièrement linéaire du temps dont la régularité pourrait être représentée par une simple ligne horizontale, sans mouvement ni césure.

18 Terme employé par Didi-Huberman pour désigner, notamment, l'inconsistant de l'image. Plus largement, cette notion embrasse tout ce qui, au-delà

rebondissements sans fin ni fond, alors que d'autres cinéastes, plus contemporains tels John Woo, montreront que le cinéma américain, celui-là même dont ils se savent héritiers (fussent-ils étrangers, immigrants ou exilés), n'a pour principe de base que le trompe-l'œil et les effets de masque, si ce n'est un défilé ininterrompu de tirs en rafale où c'est la balle, les explosions (et leur effet de poudre aux yeux) qui deviennent, en quelque sorte, vecteurs du récit. L'enchaînement des actions est tel que, bien souvent dans ce type de films, nous passons de l'écoulement du temps ordinaire à sa soudaine décomposition en séquences ralenties. Le montage et certains effets (le ralenti et l'analyse d'un objet à travers divers points de vue) ont alors pour fonction d'ausculter ce que la caméra donne à voir. Pas surprenant alors qu'une des figures de rhétorique qui se soit imposée dans ce cinéma d'action, soit précisément celle du *bullet time* (popularisée par des films comme *Matrix*) où il s'agit précisément de suivre pas à pas, au ralenti et par effets de grossissement, le cheminement des balles de fusils, de projectiles et autres éléments rapides habituellement inaccessible à l'œil nu. Une étrange fascination se développe donc pour ce qui, filant à vive allure, peut venir mettre à mal brutalement ce qui se situe dans le champ de la vision. C'est cette genèse de la violence visuelle qui, dans le film de Zapruder, faisait cruellement défaut, les différentes balles atteignant le Président étant, précisément, l'insaisissable de cette séquence.

### Impressions de déjà-vu

Par la violence qu'il exhibe et revendique, il est intéressant de constater que, dans ses diverses manifestations, le cinéma de l'après Kennedy créera ses propres affinités électives, ses propres référents cinématographiques en jetant un éclairage nouveau sur deux films-phares qui précèdent la mort de JFK, mais qui, *a posteriori* et rétroactivement, semblent curieusement en avoir anticipé les rouages et le séisme. Il s'agit de *Peeping Tom* (1962) de Michael Powell, film quasi clandestin à l'époque et que l'on désigne, de manière certes abusive, comme le précurseur du *snuff movie*, et d'un film plus massivement diffusé, soit

---

du souci de représentation, relève de la plasticité de l'image (flous, voiles, courbes, ondulations, etc.) et nous renseigne sur certaines tensions irréductibles à la seule figuration.

l'important *Rear Window* (1954) d'Alfred Hitchcock. Il est saisissant de voir que, sur le plan de l'économie visuelle, l'assassinat brutal de Kennedy ouvre la porte à une redéfinition de nos relations au visible (et, de façon plus générale, au monde extérieur) en débouchant sur la présence insistante d'une modalité particulière de perversion : le voyeurisme. Une série de films des années 1960 à 1980 réactualisent cette mécanique narrative, présente dans ces deux films, qui est non seulement une allégorie de l'acte de spectature, mais également celle d'un durcissement des relations sociales désormais marquées du sceau de la méfiance. Si *Rear Window* mettait en scène un œil qui découvre la genèse d'un meurtre à travers la fenêtre du voisin et que, de son côté, *Peeping Tom* met de l'avant la figure de l'œil-assassin (cette idée d'une caméra voyeuse devenant rapidement meurtrière), ces films, suite à la mort de Kennedy, imposeront comme norme langagière, à rebours, au sein de l'évolution des formes cinématographiques, cette idée d'une présence tendue mais en retrait, susceptible de venir miner l'ordre apparent du visible.

La menace, d'abord hors-champ, vient ainsi recouvrir d'un voile diffus l'ensemble du champ en faisant de chaque mouvement une menace potentielle, et de chaque apparition une proie susceptible d'être détruite. C'était déjà la structure annonciatrice de *Peeping Tom* où l'organe du meurtre (la caméra) est également vecteur narratif, rendant justice de manière sanglante à cette idée du cinéma comme effet d'apparition/disparition. Mais de manière plus globale, il est intéressant de constater que se propage à vive allure, dans les années 1960-70, la figure d'une caméra subjective indéterminée dont la vision se soumet au cadre étroit du viseur d'une carabine. C'est la figure par excellence de l'œil du tueur en série (le *serial killer*) que le cinéma ne cessera de questionner comme un point de vue radical, mais indéfini, dépersonnalisé et fluctuant qu'il faut néanmoins accepter d'interroger. Point de vue souvent lié à un point de fuite et qui, d'un seul coup de gâchette, d'une simple chiquenaude, peut venir faire trembler le réel et l'image. Et cette détonation a aussi ce pouvoir de s'instaurer, par la brèche qu'elle crée, en événement. Ainsi, l'utilisation parfois abusive de la caméra subjective dans le cinéma de suspense vise à recréer cet effet d'instantanéité où, soudainement, quelque chose surgit dans l'image en risquant de la mettre en crise.

L'ordre pourrait ainsi être miné, détruit, à partir d'un seul (dé) clic, celui d'une arme à laquelle répond aussi l'œil-caméra.

Dans *Peeping Tom*, Michael Powell fait le pari d'exprimer la canalisation subite de pulsions de destruction à même une vision, alors qu'Hitchcock, de son côté, s'emploie plus généralement à montrer en quoi la réalité et son apparente tranquillité peuvent se voir soudainement ébranlées par la vision de ce qui se trame réellement en bordure de notre horizon d'attente immédiat. Dans les deux cas, il y a une stigmatisation, à travers diverses représentations, d'une violence urbaine susceptible de s'attaquer aux fondements de la cohésion sociale. Or, en associant ces sentiments de peur et de violence à des relais visuels, une caméra à l'épaule (*Peeping Tom*) et un téléobjectif (*Rear Window*), ces films instaurent une atmosphère ambivalente de confort et de toute-puissance (être à l'abri derrière une médiation), tout en sollicitant, par elle, une série de visions violentes. C'est ce qu'on pourrait nommer un paradoxe de la communication : l'ultramédiatisation de l'événement (la mort, le meurtre, etc.), l'état de peur qu'il instaure et propage en étant grossi et répété sous la loupe de divers instruments visuels, s'accompagne simultanément d'une intermédiatisation de la relation où, voulant nous protéger des autres et du réel à l'aide de divers supports, on finit par déformer ce réel et mettre à distance le sujet perçu comme altérité. « La domestication est une manière de supprimer le hasard dans le vivant », disait très justement Michel Serres (2000). Il est alors surprenant de voir de quelle manière les diverses médiations se sont intriquées dans notre manière d'aménager l'espace, non seulement dans l'objectif de mettre l'autre à distance, mais également dans le but, parfois, de le désubstantialiser (*Peeping Tom* étant l'aboutissement ultime de cette démarche devenue, lorsque poussée à bout, « mécanique meurtrière »).

Dans l'« intimité de la forteresse », le contact avec l'Autre et avec le réel s'effectue bien souvent au moyen de l'écran cathodique (la télévision) – c'est ce que nous montre *Videodrome* (1983) –, alors que le refoulement de l'autre, sa mise à l'écart comme entité indésirable, s'opère également par un écran de diffusion et d'enregistrement (la caméra vidéo, cette fois) qui tente de totaliser le monde environnant en fixant sur bobine l'écoulement de chaque instant, scannant le réel à la recherche d'une figure indésirable susceptible de surgir sur

fond de calme. « Dans l'impression de contrôle absolu que procure la vidéo, il y a comme une drogue », disait Serge Daney dans un entretien qu'il avait avec Wim Wenders. Et Wenders de rétorquer que « le contrôle, c'est vraiment l'autre côté de la paranoïa » (cité dans Katsahnias, 1997 : 143), désignant par là cette attitude particulière qui se manifeste d'emblée par une modulation de la vision (il s'agit de « cloisonner » l'objet du regard) et une nouvelle manière d'appréhender l'espace où l'œil (se faisant surveillant) ne tolère pas d'être dépassé. Résultat : le sujet s'engouffre de plus en plus dans un univers médiatisé où le contact direct avec autrui est, autant que faire se peut, limité à l'essentiel ou à de simples mimiques de circonstances. C'était le propos de *Truman Show* (1998) où un sujet vit en huis clos, dans un monde pré-programmé qui a toutes les allures d'une pièce de théâtre. Dans ce simulacre érigé en cité, la fiction a progressivement éliminé la sphère du spectateur et du réel pour s'y substituer, laissant ainsi croire à certains (dont le héros principal) que l'espace du jeu édulcoré est bel et bien la réalité. C'est à ce même rejet de l'au-delà de la limite (le réel) que répondent les cités fermées et autres boucliers anti-missiles. Dans tous ces cas, il s'agit d'une forme de filtrage ou de domestication des corps étrangers (peu importe leur nature), processus au sein duquel l'élément franchissant la limite (celle de la clôture et, par extension, celle de la douane et de la frontière) est soumis à un examen rigoureusement sélectif. Ainsi, tout ce qui n'est pas conforme ou soumis aux schémas de prévisibilité peut se voir rapidement congédier.

### **Un isolationnisme ambiant : calfeutrer l'« horizon » ou tout point de fuite potentiel**

Analysant ainsi les problèmes soulevés par les récentes formations imaginaires de l'Amérique contemporaine, il apparaît que la vision du monde et de l'espace s'amenuise, se retourne sur elle-même, laissant place à une forme d'isolationnisme perçu comme faussement rédempteur. Routes, fenêtres, portes entrouvertes, *chemins*, tout ce qui ouvre la voie à la rencontre, tout ce qui mène vers l'extérieur est alors perçu comme vecteur de perturbations potentielles. On assiste ainsi à un renversement important de la « figure de l'établissement » que l'on retrouvait jadis, quelques années auparavant, dans le Western. Ce genre donnait à voir de grands espaces à perte de vue (films d'Hawks

et de Ford), des maisons seules au sein de vastes terrains, l'oïkos ne se limitant pas à quatre murs et un toit, mais s'ouvrant à l'extérieur : conception foisonnante et englobante de l'espace qui ne domestique pas tant qu'il s'imbibes de la nature – que l'on pense à la figure du Ranch, cet espace domestique naturellement ouvert sur l'extérieur, ou encore aux notions de *chemin* et de pionnier, liées à la conquête sous forme de trajets et d'expéditions. On faisait ainsi l'éloge d'un nomadisme sans autre finalité précise que celle d'une émancipation qui était fonction du déplacement et de l'acquisition de richesses naturelles, la terre (son hors-champ et ses espaces non encore défrichés) étant ici porteuse de trésors, d'objets de convoitise plutôt que de dangers imminents.

Avec la mort de Kennedy, une page d'histoire se tourne brusquement et c'est toute la mythologie de la Conquête de l'Ouest qui se trouve ébranlée, le Western sifflant lui-même son désenchantement (en font foi les films ultra-violents de Sam Peckinpah ainsi que les westerns étrangement métissés des années 1960, prolongeant de manière mélancolique un mysticisme [celui du *lonesome cowboy self-made man*] qui ne colle plus, ni au réel ni au mythe). Il suffit de regarder la chevauchée motorisée en Harley dans *Easy Rider* ou encore celle, anachronique, sous forme d'auto-stop, de *Midnight Cowboy* pour se rendre compte que l'idée du justicier est ici sérieusement mise à mal et travestie. Qu'il s'agisse des deux cowboys devenus hippies et trafiquants de drogue dans le film de Dennis Hopper, ou encore de ce cowboy texan gigolo, chômeur et ex-plongeur en mal de reconnaissance, dans le film de Schlesinger, on se rend compte que le héros traditionnel se défait sous nos yeux et au fil du récit. Dans les deux cas, il est intéressant de constater que le déboulonnage du mythe s'effectue sur le plan géographique par une traversée à rebours du chemin de la conquête, ces cowboys revenant vers l'est, clamant ainsi par leur déambulation la fin d'une promesse. Je prends ces deux exemples précis car ils montrent bien que, même à travers l'univers édulcoré du *Peace and Love* qui succèdera à l'événement fondateur que nous évoquons aujourd'hui, se profile une part d'ombrage, un séisme dont les années 1960 mesurent encore mal l'ampleur (et ses prolongements imaginaires), alors qu'elles sont prises par une forme d'anesthésie collective (momentanément offerte par l'épanouissement sexuel et l'épanchement narcotique : autres symptômes d'un

mal de vivre). Car ces années d'euphorie ne sont qu'une parenthèse, un soubresaut dans ce climat de tension croissante dont la réalité deviendra de plus en plus prégnante dans les décennies à venir : l'année 1970 étant en quelque sorte l'épicentre de ce changement de cap de l'éthique relationnelle. *Taxi Driver* pourrait bien être quelque chose comme le manifeste de cette transformation, en tant qu'il présente, de manière vive et brutale, un nouvel (anti)héros : ange déchu qui s'impose un grand nettoyage, à coup de balles, pour tenter d'éliminer cette racaille et cette pourriture grandissante qui peuple les rues de l'Amérique contemporaine.

### **Conclusion : deux cas de figure symptomatiques d'une modernité hantée par la peur de l'événement**

Ce texte pourrait se terminer par un rêve éveillé où il s'agirait d'observer, de mettre en relief, avec l'étonnement de celui qui regarde pour la première fois, les métamorphoses d'un certain imaginaire collectif et de ses impacts concrets quant à nos manières d'aborder le monde qui nous entoure. Plusieurs questions se posent alors : comment l'homme compose-t-il avec les hantises qui ont, à divers moments, marqué et ponctué l'histoire et dont il se sait plus ou moins l'héritier ? Comment ces peurs, souvent liées à l'événement et à son imprévisibilité, se traduisent-elles dans notre manière d'aménager notre intimité et d'entrer en relation avec le monde pour que soit de nouveau assuré un sentiment de sécurité, notion fourre-tout sur laquelle mise désormais le politique ?

Ces traumatismes historiques (de la mort de JFK au 11 septembre) – ayant pu problématiser, par moments, notre rapport aux images –, pourraient-ils agir, jusque dans notre quotidien, de manière pernicieuse, sans vraiment que nous nous en rendions compte ? Que l'on s'attarde encore quelques instants à l'Amérique contemporaine dont les réflexes, en matière de protection, ont souvent tendance à se déclencher rapidement. Deux exemples me viennent à l'esprit et semblent assez percutants quant à cette idée, présente en filigrane tout au long de cette réflexion, selon laquelle l'évolution des dispositifs et des techniques rend compte, à un certain degré, d'un besoin de protection et de mise à l'abri à l'égard d'autrui (ce dernier terme renvoyant, nous l'avons vu, à une réalité plus ou moins bien définie

selon les circonstances). Ces deux exemples relèvent d'une sorte d'anthropologie de la sur-modernité, pour reprendre l'expression de Augé, où il s'agit de cerner les causes, raisons ou mécanismes de l'évolution des formes, de l'apparition et de la problématisation de certains (non-)lieux dans notre environnement contemporain. En s'attardant à l'évolution des dispositifs techniques, en rapport notamment avec la notion de déplacement et, de manière plus générale, avec notre rapport à l'espace, il semble que certaines formes ou objets de ce quotidien nous montrent que l'émancipation ne peut possiblement plus être assurée sans la garantie préalable d'une protection. La sécurité serait non seulement devenue une *doxa* du discours politique ambiant, mais cette même obsession se refléterait dans un tourment des formes (nous l'avons observé à travers les transformations esthétiques dans le cinéma américain), puis serait ensuite relayée et incorporée à travers le design et les productions architecturales qui meublent littéralement notre quotidien et qui seraient, en quelque sorte, à l'avant-garde de la sphère des loisirs et de la consommation.

1. L'« île flottante » ou, pour reprendre son nom exact, l'île d'AZ, projet commercial et expérimental de Jean-Philippe Zoppini qui souhaite, pour 2010, créer le plus important complexe hôtelier flottant dont l'architecture épouserait les formes d'une île. Ce nouvel espace récréatif aurait ceci de particulier et contre-naturel qu'il serait entièrement mécanisé (fait de parois d'acier, d'énormes moteurs, etc.) pour être ainsi capable de se déplacer librement, évitant courants, marées et autres obstacles. Il s'agirait donc d'une véritable île motorisée qui re-questionnerait la nature insulaire de l'île traditionnelle, ce complexe étant non seulement ultra-domestiqué (muni de piscines géantes, de cinémas, de vidéos de surveillance, etc.), mais érigé en tant que lieu de rencontre et de sociabilité en dehors de la « sauvagerie » du monde terrestre. Étrange retournement des valeurs...
2. Enfin, une étude sociologique et sémiologique devrait aussi s'attarder à l'engouement manifeste pour ces nouveaux engins motorisés de type *Hummer* (ou *Humvee*) et aux significations qu'ils évoquent et recèlent. Car l'observation de notre quotidien nous montre peut-être que contrairement à ce que certaines productions audiovisuelles mettent en scène, à travers

cette vision sombre et suspicieuse de notre rapport à l'Autre, à l'étranger et à l'espace comme extériorité, point tout de même une forme de renaissance de l'idéal de la Conquête de l'Ouest et des espaces encore non défrichés. En effet, une anthropologie de la sur-modernité (Augé) montrerait possiblement que l'Amérique semble vouloir s'accrocher à certains archétypes constitutifs de son identité. En considérant la popularité que connaît le *Hummer* depuis sa diffusion massive et commerciale en 1992, pourrait-on déceler une revitalisation progressive de l'effet thérapeutique et quasi mystique des déplacements terrestres? Chose certaine, suite à la « victoire » positivante et mass-médiatisée de la guerre du Golfe, la diffusion et la démocratisation de cet engin, à mi-chemin entre le tank blindé et le véhicule tout terrain, montrent bien qu'il y a, à travers un certain « malaise dans la culture », la volonté de renouer avec le déplacement non balisé (par-delà mers et routes) – avec ceci de tout à fait particulier que cet appareil motorisé offre d'abord l'impression, c'est là peut-être le secret de son succès, de maîtriser les éléments et d'être à l'abri des violences du monde extérieur. Métamorphose du western qui intégrerait de cette façon la technologie et les bouleversements de l'ordre mondial.

Que le cinéma nous mène à ces réflexions, qu'il nous incite à nous questionner sur les modifications de notre rapport à l'image tout en rendant particulièrement visibles et manifestes certaines métamorphoses formelles (sur l'écran comme dans la gestion concrète de la vie quotidienne), voilà qui n'est pas pour déplaire.

# Le Festival International de Jazz de Montréal : un *non-lieu* pour tous

Éva KAMMER

Les grandes villes occidentales tendent aujourd'hui à faire leur marque dans le monde en développant un tourisme orienté sur le divertissement et la rentabilité immédiate. Les métropoles se font concurrence en déployant les moyens nécessaires pour entrer dans cette compétition effrénée qui est en partie fondée sur le développement d'une image de marque. En voulant devenir la « Ville des festivals », Montréal n'échappe pas à cette tendance : elle travaille son image de ville festive, culturelle et conviviale pour être une destination touristique de choix, pour « maintenir son avance stratégique parmi les grandes métropoles culturelles et [...] consolider [son] positionnement international » (communiqué de presse, Simard, 17 mai 2005 : 9). Elle veut ainsi prendre les moyens d'assurer le développement et la pérennité de ses événements majeurs, ce qui lui assure un rayonnement dans le monde entier.

Un des premiers événements culturels qui a donné à Montréal sa qualité de ville internationale est sans doute le Festival International de Jazz de Montréal (FIJM)<sup>1</sup>, fondé en 1980 et devenu, au fil des ans, le paradigme des festivals montréalais. La qualité de sa programmation musicale et, surtout, la popularité de son volet extérieur gratuit qui attire, chaque année, une foule considérable, en ont fait une référence incontournable pour les différents paliers de gouvernement (municipal, provincial et fédéral) et pour les diverses instances qui gèrent le tourisme. Au niveau municipal, les organisateurs du FIJM (l'Équipe Spectra) ont été sollicités en 2000 pour produire le Festival Montréal en Lumière, en vue de stimuler l'activité culturelle et tou-

---

1 L'exposition universelle de 1967 ainsi que les Jeux olympiques de 1976 à Montréal ont été les premiers événements qui ont propulsé la ville au rang de cité internationale. Ces événements étaient cependant ponctuels, contrairement au FIJM qui, chaque été, fait rayonner Montréal dans le monde depuis plus de 25 ans.

ristique durant la saison hivernale. C'est encore l'Équipe Spectra qui a été choisie par la Sodect et Téléfilm Canada pour organiser un nouvel événement cinématographique à Montréal (le Festival International de Films de Montréal). En générant annuellement des retombées économiques de plus de cent millions de dollars et en attirant plus de deux millions de personnes en douze jours (2004), le FIJM est devenu un modèle; c'est sa formule gagnante que l'on aimerait bien étendre à d'autres événements culturels. L'importance que le FIJM a pour les autorités municipale, politique et économique est de nature à attirer notre attention : si c'est ce modèle qui doit être retenu pour la création de nouveaux événements, il nous apparaît essentiel d'analyser le type d'espace qu'il produit afin de saisir son impact sur l'identité de l'individu et la relation que celui-ci entretient avec autrui. Les fonctions et le développement des différents projets urbains ne doivent pas être évalués seulement sur la base du succès économique et de la création d'une image de marque, car ces projets doivent également assurer la production d'un espace propice à la vie sociale de ses citoyens.

### **Le discours des organisateurs du FIJM**

Selon le discours des organisateurs du FIJM, l'événement, qui se déroule sur le mode de la fête, se produit dans un lieu permettant de

*réunir et toucher les gens de tous âges et toutes origines, [des gens] qui viennent partager et approfondir leurs nouvelles valeurs communes en élargissant leurs horizons culturels, souvent limités par la globalisation du commerce mondial.* (communiqué de presse, Simard, 2 juillet 2005 : 1)

Le FIJM serait ainsi un lieu de rencontres multiculturelles où les Montréalais, libérés du circuit commercial, actualiseraient des valeurs communes. Il s'agirait somme toute d'un espace qui « appartient aux Montréalais » (communiqué de presse, Simard, 2 juillet 2005 : 1) et qui leur « redonne la rue » (programme rétrospectif du FIJM, 1989 : 6). De plus, les organisateurs présentent leur festival comme une initiative culturelle originale qui se distingue du phénomène « homogénéisant » de la mondialisation de la culture, puisque cet événement permet aux individus d'enrichir leur sensibilité et leurs connaissances musicales. Les organisateurs affirment en ce sens

que les festivaliers « sont capables de faire preuve de discernement devant le factice de l'industrie du divertissement [...] » (communiqué de presse, Simard, 2 juillet 2005 : 1). Le FIJM veut à la fois être le symbole de la diversité culturelle et de l'ouverture sur le monde, en laissant les Montréalais animer la fête comme si c'était « leur » festival, ce qui implique que les divers usagers de la ville s'approprient cet espace public et participent à sa production le temps de l'événement. Or, ce discours qui insiste sur l'appropriation de l'événement par les festivaliers montréalais présuppose l'existence d'un problème auquel le Festival a pour but de remédier : la ville est un lieu de neutralisation, de désinvestissement, voire de détérioration, des relations interhumaines et communautaires. Ainsi le FIJM fonde-t-il sa rhétorique sur cette prémisse : grâce à son programme varié et à son esprit d'ouverture, le Festival propose de transformer un espace public montréalais désaffecté en un lieu riche et vivant.

Voilà sans doute un discours qui relève de bonnes intentions et qui répond assez bien à la sensibilité éthique de la politique culturelle du pays. Or, nous aimerions prendre une distance face à ce discours et envisager concrètement le type de lieu produit par un événement d'envergure internationale comme le FIJM. Rappelons qu'un tel festival, qui n'est que partiellement financé par le public, doit répondre, pour sa survie, à des critères économiques et doit offrir à la ville une image de marque internationale. Ses conditions d'existence s'inscrivent dans un contexte de mondialisation de la culture et de l'économie. Nous aborderons donc, dans un premier temps, le thème du lieu dans la problématique plus générale des espaces publics contemporains : pour être viables, les grandes villes occidentales doivent devenir des destinations touristiques en produisant des lieux qui s'inspirent des standards internationaux largement dominés par le modèle américain de la ville. Nous éviterons le débat idéologique en n'abordant pas cette problématique à partir de l'idée qu'il y aurait une sorte de complot international de l'industrie culturelle américaine qui voudrait imposer ses règles; nous analyserons plutôt les effets qu'une telle exigence produit sur le mode de fonctionnement des espaces urbains. Nous réfléchirons plus particulièrement aux espaces publics produits par nos sociétés contemporaines à partir du concept de « non-lieux » de Marc Augé.

La réflexion de Augé sur les « non-lieux » s'inscrit dans un débat sur l'objet même de la recherche anthropologique, c'est-à-dire sur l'homme dans son milieu. L'anthropologie doit en effet renouveler la conception de son objet, puisqu'il ne semble plus possible aujourd'hui d'appréhender l'individu selon les conceptions traditionnelles d'une culture localisée dans le temps et l'espace tel que Marcel Mauss avait pu la penser. Nous sommes dans un monde que nous n'avons pas encore appris à regarder et dans lequel « il nous faut réapprendre à penser l'espace » (Augé, 1992 : 49). La question principale qui sous-tend la réflexion de Augé est de savoir comment penser et situer l'individu dans nos sociétés contemporaines. Avant même de s'intéresser aux nouvelles formes sociales, aux nouveaux modes de sensibilité ou aux nouvelles institutions qui peuvent apparaître caractéristiques du monde contemporain, Augé affirme qu'« il faut prêter attention aux changements qui ont affecté les grandes catégories à travers lesquelles les hommes pensent leur identité et leurs relations réciproques » (1992 : 55). C'est à la notion de lieu qu'Augé s'intéresse d'abord, puisque c'est à partir du lieu que les individus établissent leurs rapports au territoire et leurs relations à autrui. La série des repères identitaires impliquée par la notion de « lieu », série formée par l'identité de la personne, la vie sociale, le statut et la place de l'histoire (etc.), est bouleversée aujourd'hui par les reconfigurations spatiales à l'ère de la mondialisation. Cependant, si les espaces contemporains nous amènent à remettre en question les modes de regroupement traditionnel qui ont été identifiés par la pensée moderne (l'ethnie, le village, le lignage, la nationalité, etc.), ces espaces ne provoquent pas forcément une dégradation des modes d'existence de l'homme. Ils constituent plutôt des mondes différents, lesquels font l'objet des investigations de Augé. C'est dans une telle perspective que nous proposons d'explorer maintenant les espaces publics urbains produits par la « surmodernité ». Nous analyserons ensuite le cas de l'espace public produit par le Festival International de Jazz de Montréal, ses effets sur les relations de l'individu avec autrui et les modes de regroupements sociaux qui en découlent.

## Les espaces publics urbains et les « non-lieux » : pour quelle expérience sociale ?

Le constat auquel arrivent plusieurs auteurs à propos de la ville et de la dynamique socioculturelle des espaces publics est plutôt négatif. Par exemple, dans son recueil de textes philosophiques intitulé *Penser la ville*, Pierre Ansay écrit : « Les villes crient de douleur. La perte de l'urbanité des unes, la croissance folle des autres... La démocratie urbaine est quasi morte. » (Ansay, 1989 : 15). Le développement de la société industrielle de masse contemporaine a pour effet de produire une uniformisation des paysages urbains et de la vie culturelle urbaine. Dans cette perspective, l'espace public urbain menace de se défaire sous l'effet de l'homogénéité culturelle et de la circulation accrue des personnes, des biens de consommation, des capitaux et de l'information. Pour Richard Sennett, les espaces publics urbains se présentent aujourd'hui essentiellement comme des lieux de consommation s'adressant non pas aux membres d'une communauté (des groupes de citoyens unis par un destin et un but commun et participant à l'exercice de la vie publique) mais à des consommateurs de marchandises qui ne peuvent et ne savent plus se rencontrer. Son diagnostic rejoint, en ce sens, le concept de « non-lieux » développé par Marc Augé. Les « non-lieux » sont définis comme étant des espaces urbains qui, n'ayant aucune vocation territoriale, ne sous-tendent pas d'identité singulière ni de relation symbolique. Les espaces publics se transforment de plus en plus en espace de transit entre les lieux de travail, de consommation et de loisir : ils ne représentent plus des espaces de rencontre et de communication affective. Convertis de la sorte en espaces de mobilité anonyme qui tracent un chemin silencieux d'un lieu à l'autre, ils vont de pair avec la mise en place d'une société de l'information où les mots et les images (le « dire » et le « voir ») rivalisent de vitesse avec la circulation du capital.

Marc Augé développe son concept de « non-lieu » en opposition avec celui de « lieu anthropologique ». Selon Augé, le lieu anthropologique est « identitaire », « relationnel » et « historique ». C'est en effet dans le lieu, notamment dans son organisation spatiale, que « sont mises en forme les catégories de l'identité et de l'altérité » (Augé, 1992 : 52), ces dernières permettant aux individus d'une collectivité

de se définir les uns par rapport aux autres et de générer le tissu social de leur communauté. Il affirme en ce sens que

*le dispositif spatial est à la fois ce qui exprime l'identité du groupe (les origines du groupe sont souvent diverses, mais c'est l'identité du lieu qui le fonde, le rassemble et l'unit) et ce que le groupe doit défendre contre les menaces externes et internes [...].* (Augé, 1992 : 60)

L'idée de lieu est communément associée à celle d'une culture localisée dans le temps et l'espace, alors que les « non-lieux » de notre contemporanéité sont marqués par l'évidement des caractéristiques temporelles et spatiales du lieu. Dans le lieu, chaque membre du groupe a sa place, son rang hiérarchique; chacun se reconnaît dans l'histoire de sa ville, de son quartier, de sa demeure. Mais pour l'essentiel, le lieu ne semble plus appartenir à notre monde, et seuls quelques groupements humains, encore à l'écart de nos sociétés occidentales, peuvent se définir foncièrement en fonction du lieu qu'ils habitent. Augé suggère que la modernité du XIX<sup>e</sup> siècle a procédé à un lent glissement du lieu vers le « non-lieu », notamment à travers la mode des récits de voyage et la posture de l'artiste. L'espace du voyageur solitaire devient ainsi « l'archétype du *non-lieu* ». Ce changement s'est produit avec l'accumulation, dans le paysage urbain, de lieux issus d'époques différentes – « coexistence de l'antique religion et de l'industrie moderne » (Augé, 1992 : 117) – et par l'exploration de lieux inhabituels (quartiers sordides, expositions universelles), exotiques et lointains (nous pensons ici à l'Orient et son imagerie luxuriante récupérée par l'Occident). C'est plus particulièrement avec le romantisme français et allemand que s'est actualisée cette modification : l'instauration du voyage initiatique comme formation de l'esprit et la désacralisation des Beaux-Arts changent le regard de l'intellectuel et de l'artiste qui perçoivent le sublime en toute chose. Peu importe le lieu, il est porteur, à sa façon, de vérité et de beauté : ce qui change, c'est le regard que l'on a sur les lieux; le lieu est l'« objet d'un regard second », en lui-même spectacle. Si le mouvement du voyageur contribue à la coexistence des lieux anthropologiques, l'expérience de celui qui « prend la pose » (celle du contemplateur de sa propre solitude qui ne regarde pas les paysages qui passent sous ses yeux) est annonciatrice des nouvelles expériences de solitude, propres aux « non-lieux », qui se développent dans l'anonymat de la foule. Comme le souligne Augé, la poésie de Baudelaire exprime

ce nouveau regard que l'on porte sur les lieux ainsi que sa mise en représentation. Le poète et critique d'art, éminent représentant de la modernité en art, s'inspire de la diversité et de la coexistence des lieux urbains pour stimuler son imagination. Quant à la temporalité des lieux, loin d'être effacée, elle se fixe désormais dans les mots et nourrit le travail d'écriture du poète. En plus de mettre en scène la coexistence des lieux et de leurs temporalités dans sa poésie, Baudelaire se regarde lui-même, occupant la première place, et met en évidence sa propre posture : « Les deux mains au menton, du haut de ma mansarde, je verrai l'atelier qui chante et qui bavarde... » (cité dans Augé, 1992 : 117). Pour Augé, ces déplacements du regard sont les signes précurseurs de la « surmodernité ». Il explique en ce sens :

*On peut se demander pareillement si les représentants de la modernité d'hier, auxquels l'espace concret du monde a offert matière à réflexion, n'ont pas éclairé par avance certains aspects de la surmodernité d'aujourd'hui, non par le hasard de quelques intuitions heureuses, mais parce qu'ils incarnaient déjà, à titre exceptionnel (au titre d'artistes), des situations (des postures, des attitudes) qui sont devenues, en des modalités plus prosaïques, le lot commun.* (1992 : 118)

Aujourd'hui, l'accumulation d'itinéraires, l'excès de circulation, l'abondance de récits annihilent paradoxalement les lieux puisque « le voyageur est en quelque sorte dispensé d'arrêt et même de regard » (1992 : 122). Alors que les parcours autoroutiers évitent à leurs usagers, par nécessité fonctionnelle, le contact avec les lieux qu'ils traversent, ces mêmes lieux sont identifiés et qualifiés sommairement sur les panneaux de route et dans les cartes disponibles aux stations services.

Notre époque est marquée, selon Augé, par trois figures de l'excès qui définissent la situation de « surmodernité ». Il s'agit de l'excès d'événements, d'espaces et d'individualisation. Cette surabondance événementielle, spatiale et égotiste impose aux consciences individuelles des expériences et des épreuves de solitude très nouvelles, « directement liées à l'apparition et à la prolifération de non-lieux » (1992 : 118). Nous l'avons vu, le monde contemporain nous demande une réflexion renouvelée sur la place de l'individu dans la société, afin de comprendre les profondes mutations de nos sociétés actuelles. Augé porte ainsi une attention particulière à trois de ces transformations :

la première concerne notre perception du temps et l'usage que nous en faisons. L'idée de progrès, « qui impliquait que l'après pût s'expliquer en fonction de l'avant » (Augé, 1992 : 35), et celle d'une histoire porteuse de sens ne sont plus pertinentes aujourd'hui. En cela, le temps n'est plus un principe d'intelligibilité. Ce premier constat s'accompagne d'un deuxième : celui d'une accélération de l'histoire qui correspond à une surabondance d'événements. Le nombre des événements contemporains, qu'ils soient d'ordres politique, économique ou social, complique notre compréhension du monde. Or, ce qui est nouveau selon Augé, c'est notre besoin quotidien de donner un sens aux événements actuels. La situation de « surmodernité » se caractérise ainsi par la difficulté à penser un temps dont l'existence tient à l'accumulation d'événements : « c'est de notre exigence de comprendre tout le présent que découle notre difficulté à donner un sens au passé proche » (Augé, 1992 : 43). La deuxième figure de l'excès caractéristique de la « surmodernité » concerne l'espace : la surabondance spatiale se caractérise par un changement d'échelle « corrélatif du rétrécissement de la planète » (Augé, 1992 : 44), par l'accélération des moyens de transport et la multiplication des références imaginées qui nous donne l'illusion d'avoir accès à tout. La troisième figure de l'excès est celle de l'individualisme : l'individu se veut un monde, il « entend interpréter par et pour lui-même les informations qui lui sont délivrées » (Augé, 1992 : 51), ce qui entraîne, entre autres, une individualisation des références et des pratiques (sociales, culturelles, religieuses, etc.). Finalement, ces trois figures de l'excès constituent la forme actuelle « d'une matière pérenne », la « surmodernité », que Augé analyse en tant que culture nouvelle.

Nous voulons maintenant nous intéresser plus spécifiquement aux implications identitaires et sociales du « non-lieu » dans la vie de l'individu. Alors que la production d'identités singulières caractérisait le lieu anthropologique, le « non-lieu » crée, selon Augé, une identité partagée par tous ses utilisateurs : le « non-lieu » s'adresse à l'individu dans ce qu'il a de semblable aux autres, le réduisant à ce qu'il fait en tant qu'utilisateur de ces espaces eux-mêmes identiques. L'individu n'est plus traité, comme dans le lieu, en tant qu'être singulier et différent, mais comme un être similaire aux autres. Il est en rapport strictement contractuel avec le « non-lieu » : il n'est que consommateur, passager, client ou usager. Les individus ne sont iden-

tifiés et localisés qu'à l'entrée ou à la sortie des « non-lieux », ils sont libérés de leur identité et de leurs relations sociales dès lors qu'ils ont franchi ces passages obligés : « l'espace du non-lieu ne crée ni identité singulière, ni relation, mais solitude et similitude » (Augé, 1992 : 130). Étrangement, l'utilisateur (mais nous pourrions parler du passager, du spectateur, du consommateur ou du client) ne conquiert son anonymat qu'après avoir fourni la preuve de son identité (par exemple sous la forme du passeport, du formulaire d'enregistrement ou de la carte de crédit). Le contrôle *a priori* ou *a posteriori* de l'identité place l'espace de la consommation contemporaine sous le signe du « non-lieu ». Ce dernier forme une sorte de parenthèse où l'utilisateur ne retrouve son identité singulière qu'au moment de s'en extraire (au contrôle des douanes, au péage, à la caisse de paiement, à la sortie des portes coulissantes). Dans cette « parenthèse », l'individu obéit au même code que les autres, il enregistre les mêmes messages et il répond aux mêmes sollicitations. L'espace du « non-lieu » libère celui qui y pénètre des déterminations sociales habituelles (le rang, le statut social, l'âge, voire l'apparence), mais le contraint au respect de ses règles et de ses fonctions.

Dans de telles conditions, les « non-lieux » ne semblent pas conçus pour déployer la diversité brute et favoriser la rencontre ouverte. Dans une perspective communicationnelle, le « non-lieu » favorise le mode de l'information, puisque la médiation qui établit le lien entre les individus passe par les mots :

*[Les individus] n'interagissent qu'avec des textes sans autres énonciateurs que des personnes « morales » ou des institutions (aéroports, sociétés commerciales, police de route, municipalités, organisateurs) dont la présence se devine vaguement ou s'affirme plus explicitement derrière les injonctions, les conseils, les commentaires, les « messages » transmis par les innombrables « supports » (panneaux, écrans, affiches) qui font partie intégrante du paysage contemporain. (Augé, 1992 : 121)*

Dans ce type d'espace conçu dans une perspective fonctionnelle de circulation et de consommation, les individus interagissent sur un mode de communication défini par des mots d'ordre auxquels ils sont inlassablement exposés : « Bienvenue au festival de... », « Merci

de ne pas fumer », « Meilleur prix garanti », « Aire de repos dans dix kilomètres », etc.<sup>2</sup>

Les « non-lieux », homogènes et utilitaires, débordent de signes à voir et à consommer. Ils tendent à affaiblir le tissu social et à favoriser l'indifférence sociale dans les espaces publics urbains : dans ce contexte, les individus s'ignorent tout simplement, comme l'a observé Richard Sennett dans *La Ville à vue d'œil* (1990). Selon Augé, le « non-lieu n'abrite aucune société organique » (1992 : 140) ; l'auteur nuance cependant son analyse en spécifiant que le lieu et le « non-lieu » ne sont pas des concepts figés. Ils sont plutôt des polarités fuyantes : à tout moment il peut y avoir production de rencontres, d'identifications et de sociabilité dans le « non-lieu », production rendue possible, notamment, par les « ruses des arts de faire » dont parle Michel de Certeau dans *L'Invention du quotidien* (1980). Ces ruses permettent aux individus soumis aux contraintes du système de les détourner et de tracer eux-mêmes leurs itinéraires quotidiens.

---

2 Nous nous inspirons ici de la conception de la communication proposée par Gilles Deleuze dans son texte « Qu'est-ce que la création ? » (2003 : 299), conception qu'il oppose au processus de création. Selon le sens restreint qu'il lui donne, la communication est la transmission et la propagation d'informations toutes faites. Dans cette perspective, les informations sont des ensembles de mots d'ordre (les « il faut » faire comme cela, ou penser comme ceci, etc.). Pour Deleuze, lorsque l'on nous informe, on nous dit ce que nous devons croire. Indépendamment des mots d'ordre et de leur transmission, « il n'y a pas d'information, pas de communication » mais une ritournelle de lieux communs et d'idées reçues, ce qui, pour Deleuze, « revient à dire que l'information est exactement le système du contrôle » avec lequel les médias, les nouvelles techniques de l'information et les industries culturelles qui nous entourent nous baignent dans un espace-temps structurant et organisant. Face à la complexité de nos sociétés actuelles, soumises à l'accroissement et à l'accélération de la circulation des personnes, des biens et des signes, les « non-lieux » se développent en tant qu'espaces homogènes et structurants qui répondent à une nécessité fonctionnelle ; ils participent de ce que Deleuze appelle – à la suite des analyses de Foucault sur les sociétés disciplinaires – les « sociétés de contrôle ».

## Festival International de Jazz de Montréal

Les « non-lieux » prolifèrent dans les villes nord-américaines qui font leur entrée dans la « surmodernité ». Leurs paysages s'homogénéisent sous la poussée des centres commerciaux, des complexes de cinéma et des sites touristiques. Nous avons vu que Montréal, en tant que « Ville des festivals », suit cette tendance, en cherchant notamment à reproduire le modèle du FIJM dans l'organisation d'autres événements culturels. Mais il nous faut encore montrer dans le détail en quoi le FIJM constitue un « non-lieu ». Marc Augé ne s'est pas penché sur le cas spécifique des espaces de divertissement; nous proposons d'étendre l'usage du concept de « non-lieu » en nous servant de celui-ci pour étudier le FIJM, cet exemple typique de l'idéal gouvernemental en matière de divertissement.

Les trois figures de l'excès caractéristiques de la « surmodernité » peuvent être observées dans le cadre du FIJM.

*La surabondance de temps* se traduit par l'excès de spectacles (plus de 350) produits sur le site extérieur pendant une période de dix jours. Le sentiment d'une activité incessante saisit le passant qui traverse le site : à lui seul, il ne saurait rendre compte de tout ce qui s'y produit. L'ampleur du Festival est telle que l'individu est submergé. L'« histoire » n'a pas sa place dans l'espace festif : les mouvements de foule se produisent sous la pression des événements (il ne faut pas rater le début du spectacle !). Le site, où l'on trouve partout horaires et panneaux d'information, s'expérimente ainsi au présent.

*La surabondance d'espace* se traduit, entre autres, par la présence d'écrans géants, de plans de site et d'outils d'information distribués en permanence. Ceux-ci permettent à tout moment au festivalier d'avoir accès à un spectacle. L'importante couverture médiatique et la publicité produisent un effet similaire : celui d'avoir accès au Festival même lorsque nous n'y sommes pas. Nous sommes en effet constamment informés de ce qui s'y produit par des moyens diversifiés : conférences de presse, cocktails d'ouverture, soirées de gala, hommages musicaux, événements spéciaux, spectacles de clôture, diffusions de spectacles en direct

à la radio et à la télévision, conférences proposant un bilan de l'événement.

*L'individualisation des références* passe par la médiation des kiosques d'informations et de ventes, des panneaux publicitaires, des bannières, des plans de site, des concours à gagner et des dépliants d'informations. Ce dispositif a pour fonction d'interpeller le festivalier et de l'inciter à consommer spectacles et produits dérivés. L'espace du site est surcodé.

Outre les stratégies de communication, de marketing et de marchandisation, les types d'organisation spatiale utilisés par le FIJM retiennent notre attention : d'une part, le site est clairement délimité par des barrières et des bannières de bienvenue; d'autre part, il est gardé à ses entrées et ses sorties par le personnel de la sécurité et de l'information. Ces derniers accueillent les festivaliers par un sourire et leur remettent en main un dépliant d'informations après avoir vérifié le contenu de leur sac. Ce filtrage est caractéristique du « non-lieu » : le contrôle visuel effectué par le personnel et les informations fonctionnelles qu'ils fournissent à chaque arrivant participent de la production d'identités partagées et similaires. L'identité singulière de l'individu ne sera retrouvée qu'à la sortie du site. Le festivalier pourra lire sur les pancartes et les bannières qui y sont placées des énoncés tels que « Le Festival de Jazz vous remercie de votre visite, GM vous souhaite une bonne conduite ! ». Tant qu'il est sur le site du Festival, dans son espace circonscrit, l'individu partage avec les autres une identité « festivalière » et ses actions reproduisent des fonctions précises : circuler sur le site, consommer des produits, écouter des spectacles. Les emplacements des scènes et des kiosques de vente sont soigneusement aménagés pour favoriser ces fonctions, tout en assurant un mouvement de foule fluide, dans le sens des aiguilles d'une montre, entre les spectacles minutieusement programmés autour du parvis de la Place des Arts. Le FIJM aménage ainsi un espace urbain hautement organisé et sécurisé où les individus, pris en charge par de petits dispositifs de contrôle, sont constamment interpellés : le site est balisé, les scènes de spectacle sont annoncées, le personnel du Festival est attentif et les services publics disponibles sont affichés en permanence.

Étrangement, à l'occasion de cet événement, Montréal n'est plus Montréal; elle semble perdre, elle aussi, sa singularité: elle devient une idée de la ville, de n'importe quelle ville propre et sécuritaire, qui laisse une impression de déjà-vu, pour peu qu'on ait voyagé en Amérique du Nord. Elle répond en quelque sorte aux standards internationaux d'un tourisme dans lequel chacun peut se reconnaître. La programmation musicale extérieure contribue à la reproduction de ces standards: à peine un tiers des spectacles présente du jazz – surtout du jazz traditionnel de Nouvelle-Orléans ou des « standards » de blues, très populaires et faciles à écouter. La majeure partie du programme relève en fait d'un genre musical appelé *world music*, sous le chapeau duquel peuvent être réunis des styles africains, du reggae, de la musique latino-américaine ou encore du blues. Le Festival propose donc une programmation qui saura plaire à tout le monde et qui permettra de faire connaître les cultures musicales du monde entier. Le terme « jazz » évoque une partie fascinante de la vie urbaine et nocturne des villes américaines<sup>3</sup>. Cette connotation est largement exploitée sur le site dans les énoncés publicitaires produits par les organisateurs et les commanditaires, mais jamais vraiment incarnée dans la musique programmée sur le site extérieur qui baigne dans une ambiance convenue et un décor étudié. Nous retrouvons sur le site extérieur du Festival les caractéristiques du « non-lieu »: l'emplacement est saturé de signes qui évoquent des lieux<sup>4</sup> et des musiques du monde, tandis que la médiation entre les festivaliers s'y effectue par le pavoisement (l'habillement et la signalisation) des scènes et

---

3 Le terme « jazz » possède une puissance d'évocation qui rappelle toute une série de mythes associés aux grandes villes américaines: les Music-Hall de Broadway, les boîtes de jazz de Greenwich Village, les lumières du Limelight, les jazzmen de la Nouvelle-Orléans, la pègre associée à la vie nocturne de Chicago et la liberté d'improvisation que permet la structure musicale du jazz sont autant d'exemples qui suggèrent des univers urbains marginaux. En unissant Montréal au « jazz » à travers le nom du FIJM, c'est toute une vie nocturne, urbaine et insaisissable, sûrement, que l'on évoque, même si la musique jazz est entrée dans la tradition musicale.

4 À titre d'exemple, nous pensons à ces bistros extérieurs rappelant une ambiance européenne ou aux scènes de spectacle dont les décors s'inspirent du Carnaval de la Nouvelle-Orléans.

des kiosques ainsi que par la rumeur de musiques dont les styles proviennent des quatre coins de la planète.

Dans un tel contexte, le festivalier qui porte casquette et t-shirt affichant le logo du Festival de Jazz perd son identité singulière à l'entrée du site : il est convié à la consommation de spectacles et de produits dérivés. Mais il est également réduit au nombre qui constitue la foule. Dans cette parenthèse que forme l'espace du FIJM, l'individu se confond dans la foule. Cet événement s'adresse ainsi davantage à la masse; il semble prendre tout son sens lorsqu'elle s'y agglomère. Ce festival aménage un lieu urbain où l'individu, égal à tous les autres, se voit proposer une expérience standardisée : le festivalier, devenu essentiellement spectateur et consommateur de signes se soumettant aux règles de l'hôte des lieux, est plongé dans l'anonymat de la foule. La prise en charge qui découle de l'organisation des lieux a pour fonction d'exclure l'imprévisible et la différence. La singularité des uns et des autres s'efface au profit d'un comportement conforme aux modes de fonctionnement du non-lieu (circuler, consommer, etc.). Les interpellations, informations ou restrictions qui émanent de ce type de lieu « fabriquent "l'homme moyen", défini comme utilisateur du système routier, commercial, bancaire » (Augé, 1992 : 126), et nous pourrions ajouter comme consommateur dans les espaces du divertissement. Le non-lieu a pour effet de rendre semblables tous ses utilisateurs, la richesse et la variété des manifestations humaines y étant pour ainsi dire gommées.

Pourtant, autrui a une fonction spécifique pour le soi : il lui permet de s'identifier comme sujet différent. Or, dans l'anonymat de la foule où règne une forme impersonnelle de « vivre-ensemble » – d'autant plus envahissante qu'elle est soigneusement renforcée par l'organisation des lieux –, l'individu ne peut faire l'expérience de soi puisqu'il ne peut faire la rencontre d'autrui. Cet espace ne favorise pas une participation des individus qui se produirait sur le mode du débordement ou de l'emportement carnavalesque (comme à l'occasion du Mardi Gras de la Nouvelle Orléans par exemple). L'espace public urbain où se déroule le Festival de Jazz n'est pas l'enjeu de négociations, de confrontations, d'intimidations ou d'expressions qui pourraient prendre la forme, pourquoi pas, d'exhibitionnisme, de transgression, d'improvisation ou de voyeurisme comme dans

un rave ou lors de la Parade Gay à Montréal. Ce n'est pas un espace où l'on affirme aisément sa singularité, voire son étrangeté. Les détournements d'usages de l'espace et les tactiques des festivaliers sont cependant toujours possibles, quoique encadrés par le dispositif spatial du site. On n'y rencontre pas vraiment de désordre; bien au contraire, la ville est plus ordonnée et plus homogène que jamais. Ainsi Montréal, qui pourrait offrir l'expérience de l'« altérité » et donner aux individus la possibilité de sortir d'eux-mêmes, se transforme, lors du Festival de Jazz, en un espace public aménagé pour l'individu qui partage une sorte d'identité anonyme avec les autres : elle devient un « non-lieu » pour tous les festivaliers et d'aucune façon un lieu pour soi, puisque les notions d'identité et d'altérité ne trouvent aucun ancrage véritable. Si la ville est le creuset dans lequel la diversité des intérêts, des goûts, des désirs humains se transforme en expérience sociale, l'espace produit par le Festival de Jazz procède d'un manque essentiel : celui de la rencontre de l'altérité qui favorise l'enrichissement du tissu social. Il semble difficile, dans un tel contexte, de prêter à la ville une « essence » : c'est l'impersonnalité de Montréal qui est mise de l'avant.

C'est pourtant ce genre d'espace que les diverses autorités gouvernementales, économiques et culturelles tentent de promouvoir afin d'aider Montréal à se démarquer des autres villes du monde. Nous n'avons qu'à mentionner, à titre d'exemple, le projet du Quartier des spectacles ou encore le projet du Complexe de divertissement du bassin Peel proposé par Loto Québec et le Cirque du Soleil. Ce dernier permettrait de

*mettre sur pied un projet vraiment structurant qui, en plus de constituer un puissant levier économique, touristique et culturel, répond[rait] à un certain nombre de problématiques auxquelles Montréal doit faire face pour demeurer concurrentielle sur le plan international. (Le Devoir, Lapointe et Hudon, 9 novembre 2005)*

Il s'agit en fait d'espaces qui s'éloignent de plus en plus des conceptions traditionnelles du lieu (il n'y a ni hiérarchie ni conflit dans ces espaces); ce sont des « non-lieux » où les individus se reconnaissent en tant que festivaliers, consommateurs ou touristes. S'il existe bien une sociabilité dans ces espaces, cette dernière est cependant temporaire et partielle; sa caractéristique principale est d'être organisée et

normalisée selon des modèles qui s'offrent à l'échelle mondiale. Dans de telles conditions, il semble clair que le discours des organisateurs du Festival International de Jazz présente un écart par rapport à la réalité vécue sur le site : l'espace du Festival n'est pas produit par les Montréalais et il ne leur appartient pas. On peut plutôt suggérer que pour les organisateurs du Festival, tout comme pour les individus à qui ils s'adressent, l'idée de « lieu » est toujours une image utile et nécessaire, une invention en quelque sorte, qui maintient des repères identitaires et relationnels dont on ne saurait encore se défaire.

Sous couvert d'un événement « jazzé », propice donc à la création spontanée et culturelle, ce qui se déploie dans le cas du Festival de Jazz concerne aussi la domestication de l'homme par la formation des masses.

### Festival et masse

À l'aube de la Deuxième Guerre mondiale, les analyses de Walter Benjamin sur Baudelaire à Paris préfiguraient déjà la vision d'un monde où l'expérience de soi se serait aliénée aux organisations urbaines : la ville, dans ses formes physiques, peut être instrumentalisée comme espace de *domestication* de l'homme. Benjamin affirmait, citant Valéry :

*Le civilisé des villes immenses revient à l'état sauvage, c'est-à-dire isolé, parce que le mécanisme social lui permet d'oublier la nécessité de la communauté et de perdre le sentiment du lien entre les individus, autrefois réveillés incessamment par le besoin. Tout perfectionnement du mécanisme social rend inutiles des actes, des manières de sentir, des aptitudes à la vie commune. (Benjamin, 1982 : 178)*

Les « non-lieux » analysés par Marc Augé apparaissent comme ces espaces urbains où l'aspect social, le lien entre les individus se perd parce que rendu inutile à la suite du conditionnement de l'individu dans ces espaces « organisateurs » et structurants. Benjamin présente en ce sens les parcs d'attraction comme des espaces de dressage dans lesquels l'individu est soumis à des exercices d'entraînement pour lui apprendre à se conduire et à réagir dans la société industrielle. Benjamin parle, plus spécifiquement, du dressage de l'ouvrier pour l'usine et du conditionnement des passants qui doivent se repérer dans la complexité des réseaux de circulation des villes modernes.

Dans un événement culturel de masse comme le FIJM, c'est une certaine relation de l'individu à la ville qui est expérimentée. Le site de cet événement est un lieu de mise en ordre de l'espace urbain. Parce que le FIJM propose une image très structurée de la ville, il produit, le temps de l'événement, un semblant de cohésion civique : le lien social n'y est en effet qu'apparent. Nous pourrions suggérer qu'un événement culturel de masse comme le Festival de Jazz permet d'« accoutumer » les masses aux réalités complexes qui composent les villes aujourd'hui : complexité de leur organisation, complexité de leurs réseaux, complexité de leur « image ». L'espace urbain, délimité et sécurisé sur le site, permet d'accueillir les individus en grand nombre : cet espace présente effectivement toutes les conditions nécessaires pour constituer une masse fermée. Dans son œuvre *Masse et puissance* (1966), Elias Canetti définit la masse fermée de la façon suivante :

*À l'opposé de la masse ouverte, qui peut croître à l'infini, qui est partout présente et provoque par là même un intérêt universel, se situe la masse fermée. [...] Ce qui frappe d'abord en elle est la limite. La masse fermée assure ses assises. Elle se donne son lien en se limitant; l'espace qu'elle occupera lui est assigné. Il est comparable à un récipient dans lequel on verse un liquide, la quantité de liquide qu'il contient est connue. (1966 : 13)*

Le site du Festival possède des limites clairement identifiées avec des accès comptés : on ne peut pénétrer sur le site n'importe comment. L'accroissement de la masse est ainsi contrôlé. L'espace du site n'a plus qu'à se remplir des flots humains pendant la durée des spectacles, de manière sécuritaire et optimale. Avec Canetti, nous pourrions dire que le processus le plus important qui se déroule à l'intérieur de la masse et qui la constitue est la « décharge », c'est-à-dire l'instant où tous ceux qui y prennent part se défont de leurs différences et se sentent égaux. L'identité « festivalière » semble remplir ce rôle et assurer le maintien de la décharge dans la masse. Il est intéressant de constater que dans le « non-lieu », tout comme dans la décharge propre à la constitution de la masse, l'individu est libéré de ses déterminations sociales (la situation qu'il occupe, la condition qu'il ambitionne, sa place dans la hiérarchie sociale, familiale, économique, etc.). Dans le « non-lieu », comme dans la masse, l'individu est délivré de ses fardeaux privés; nul n'est meilleur ou plus favorisé. Parce qu'il ressent le besoin de se soulager des déterminations qui l'enferment, l'individu

aspire à se trouver réuni avec les autres dans la masse de façon répétitive. Selon Canetti, la constitution des masses fermées correspondrait dans l'histoire à une forme de domestication :

*Qui assistait à un sermon croyait sûrement de bonne foi qu'il y était pour le sermon, et il eût été étonné et peut-être indigné aussi si quelqu'un lui avait expliqué que le grand nombre des auditeurs présents lui apportait plus de satisfaction que le sermon lui-même. Toutes les cérémonies et les règles inhérentes à de telles institutions ont au fond pour but d'intercepter la masse : plutôt la certitude d'une église pleine de croyants que la précarité du monde entier. Par la régularité de la fréquentation de l'église, la répétition familière et précise de certains rites, on garantit à la masse quelque chose comme une expérience domestiquée d'elle-même. (1966 : 18)*

Canetti ajoute que l'accroissement de la population dans les villes stimule la formation de masses nouvelles et plus grandes<sup>5</sup>. Les événements culturels comme le Festival de Jazz de Montréal, qui transforment l'espace public urbain en « non-lieu », permettent d'intercepter la masse rassemblée sur le mode de la communion, unie sur une seule et même longueur d'onde, dans ce cas-ci celle du jazz. La masse qui se rassemble dans le « non-lieu » du Festival vit une expérience urbaine rassurante et structurante, de laquelle l'inconnu a été exclu. Tout ce qui évoque la peur et l'incertitude a été conjuré. Point de menace ni de chaos dans cet horizon urbain où les individus sont déchargés de leur différence dans un espace circonscrit et saturé de signes. « Objet d'une possession douce, à laquelle il [l'individu] s'abandonne avec plus ou moins de talent ou de conviction, comme n'importe quel possédé, il goûte pour un temps les joies passives de la désidentification [...]. » (Augé, 1992 : 129)

Nous sommes loin des foules des grandes villes décrites par certains auteurs (notamment par Edgar Allan Poe), qui n'éveillaient que l'an-

---

5 Rappelons que Canetti élabore dans *Masse et puissance* (1966) une théorie des rapports unissant le phénomène des masses à toutes les manifestations de puissance, notamment celles qui sont survenues dans les bouleversements du siècle dernier (guerres mondiales, révolutions, fascisme) – loin de nous l'idée, cependant, de comparer la formation des masses dans les villes actuelles avec celles des régimes totalitaires de son époque. Canetti souligne la permanence d'archaïsme dans la société moderne. Cette intuition est principalement nourrie d'une forte érudition anthropologique et psychanalytique.

goisse et l'horreur. Nous sommes loin des diagnostics catastrophistes de Gustave Le Bon sur les foules débilantes<sup>6</sup> : il semble que depuis le début du siècle dernier, nous ayons pris conscience des avantages liés à la formation des masses. À l'ère des mégapoles performantes, certaines organisations et institutions sont aujourd'hui passées maître dans l'art de *domestiquer* les hommes dans des *parcs humains*. Les phénomènes de masse sont en effet intrinsèquement liés aux manifestations de puissance : d'un point de vue économique et politique, les villes qui exhibent des masses domestiquées importantes ont leur place sur la carte du monde. Montréal entre dans cette « danse » en multipliant les festivals créés sur le modèle du FIJM.

Dans ce contexte, plongé dans la solitude de la masse et pris en charge dans l'espace du « non-lieu », l'individu tend à se désresponsabiliser. Au regard de cette conclusion, une question s'impose : dans de tels espaces, organisés de manière à ce que le cours des choses soit prévu et déterminé, l'homme peut-il agir et éprouver sa liberté ? Plutôt que de répondre hâtivement à cette interrogation, dans un esprit empreint de la nostalgie du « lieu », il nous reste à poursuivre nos investigations sur les « non-lieux » qui constituent de nouveaux espaces de l'existence de l'homme.

---

6 Dans *Psychologies des foules*, publié en 1895, Le Bon analyse le comportement des multitudes et y condamne toutes formes collectives qu'il interprète comme une régression dans l'évolution des sociétés humaines.



# À la frontière de soi et de l'autre

Nada MOUFAWAD

*Chacun de ceux qui arrivent à Beyrouth voit Beyrouth à sa manière mais on ne sait, personne ne sait, si la somme conjugée de ces images se confond avec Beyrouth. Ceux qui pleurent ne pleurent pas pour elle mais pour leurs souvenirs, ou pour leurs intérêts propres.*

Mahmoud Darwich, « Une mémoire pour l'oubli »

*Essayons d'ôter cette poussière qui encombre notre mémoire, poussière faite de mythes héroïques et d'illusions perdues. Ôtons-là, et entrons dans la ville à la recherche des mots.*

*Là-bas, c'est-à-dire ici.*

*Devant la mer, c'est-à-dire devant les frontières qui séparent et qui relient.*

Élias Khoury, « Miroir brisé »

Beyrouth évoque une multitude d'images : tantôt orientale tantôt occidentale, telles que décrites et façonnées dans l'imaginaire des récits romantiques de Lamartine et de Nerval qui ont nourri le mythe de la « Suisse de l'Orient<sup>1</sup> ». Beyrouth traîne dans son ombre l'imagerie d'un âge d'or perdu, idéalisé par un Autrui provenant d'un espace extérieur. L'Occidental – et surtout le Français – a trouvé en elle un lieu intermédiaire, une « ré-union » de l'Orient et de l'Occident. Puis, du jour au lendemain, la *dolce vita* beyrouthine est devenue violence, horreur, libanisation. Beyrouth la « star », fille de l'« empire malade<sup>2</sup> », devient « putain ». Clivée confessionnellement

---

1 « Lamartine a été le premier à décrire la “Suisse du Levant” et l'analogie avait fait du chemin dans les esprits jusqu'à être intériorisée par les autochtones [...]. » (Kassir, 2003 : 364)

2 Avant son démantèlement, l'empire ottoman était décrit comme l'empire malade ou l'« Homme malade qu'il ne fallait point faire mourir trop tôt » (Kassir, 2003 : 105). Kassir explique que « l'Empire voyait ses efforts de réforme constamment grevés par les contradictions des Puissances, [...] avec le changement du rapport de forces, des emblèmes de domination » (2003 : 105).

par les médias, selon le tracé de la Ligne Verte<sup>3</sup> (voir les figures 1 et 2), Beyrouth devient zone de vie et de mort sexualisée, une « Juliette » chrétienne communément appelé « Sharqiyeh », Beyrouth-Est, et un « Roméo » à majorité musulmane, « Gharbiyeh », Beyrouth-Ouest. Beyrouth « une » devient dans les esprits « deux » et, dans la réalité, accouche de « petites guerres<sup>4</sup> » qui sont façonnées à son image : ces dernières sont multiples et souvent inclassables. Plus les frontières la traversent, plus elle se plie sur elle-même et ferme sa porte à l'étranger qui veut la connaître. Ce qui a fait la magie de Beyrouth<sup>5</sup>, le fantasme, n'opère plus : elle est devenue synonyme du « choc des civilisations » (Huntington, 1997) et a appris à ses dépens qu'« un » plus « un » ne donne pas une union nationale, mais un confessionnalisme barbare et rétrograde.

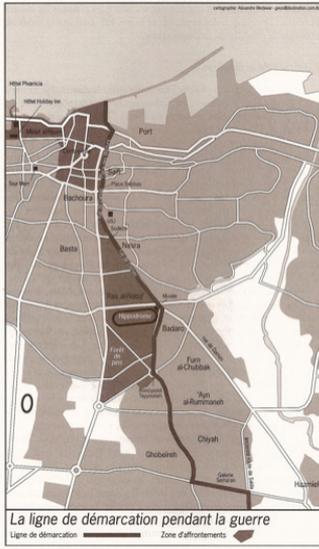
---

3 Dès 1982, l'armée israélienne et les médias occidentaux utilisent le toponyme « Ligne Verte » pour désigner la frontière qui suit la Rue de Damas jusqu'à la vieille route de Saïda. Ce toponyme réfère à la couleur verte utilisée, en 1949, par l'armée israélienne pour tracer la ligne de division de la Palestine. La population libanaise qui emploie cette appellation réfère à la végétation qui, lors des combats, a envahi cet espace (Huybrechts, 1999 : 209). Cette frontière est également désignée comme « Ligne de démarcation » et « Ligne des combats » : elle épouse la « rue de Damas, la route qui mène du port de Beyrouth vers le Mont-Liban puis vers ce carrefour extraordinaire et millénaire qu'est Damas, [et] constitue la limite de deux territoires "différents". [...] Limitée d'abord, en 1975-76, au vieux centre commercial, le centre-ville historique, elle serpente maintenant à travers les banlieues et la ceinture semi-rurale de la capitale. On passe péniblement d'un secteur à un autre, subissant contrôles d'identité, humiliations et fouilles. » (Davie, 1994 : 2)

4 L'expression « petites guerres » provient du long métrage de fiction de Maroun Baghdadi, *Petites guerres*, ainsi que de l'expression « petites guerres » employée dans le documentaire *Nos guerres imprudentes* de Randa Chahal-Sabbagh. Dans les deux cas, les « petites guerres » réfèrent aux différents conflits inter et intra communautaires ainsi qu'intra et interétatiques qui ont eu lieu entre 1975 et 1990 au Liban.

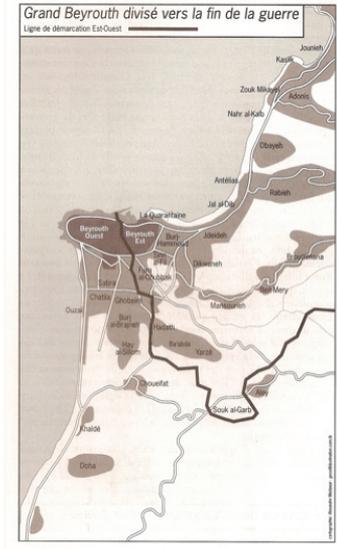
5 La magie du Liban, c'est sa « [...] vocation d'être une "terre" de dialogue islamo-chrétien, de "pont" entre l'Orient et l'Occident. Il se voulait aussi un contre-modèle à l'exclusivisme de l'état israélien qui venait de se créer à ses portes, refusant le pluralisme religieux dont le Liban donnait l'exemple. » (Corm, 2003 : 30)

Figure 1



(Kassir, 2003 : 615)

Figure 2



(Kassir, 2003 : 614)

Au Liban, les petites guerres ont rendu possible une nouvelle façon de produire des films. Les réalisateurs de l'« intelligentsia libanaise<sup>6</sup> », enfants d'une Beyrouth plurielle et laïque, qui ont fait leurs études en Occident, ont accouru au Liban dès les premiers signes de la crise. Très tôt, ils ont quémandé une aide monétaire et technique à leur mère-patrie, la France<sup>7</sup>, protectrice des minorités et amis de tous les Libanais, pour témoigner et inscrire dans la mémoire collective la séparation de Beyrouth qui est « un acte fondateur de la guerre »

6 Terme employé par Hady Zaccak dans *Le Cinéma libanais : itinéraire d'un cinéma vers l'inconnu* (1929-1996) et repris par Yves Thoraval dans *Les Écrans du croissant fertile* pour définir la génération des réalisateurs de Mai 68 qui ont effectué leurs études cinématographiques en Europe et qui ont filmé les petites guerres sous la forme de documentaires puis celle de fictions.

7 La France est le principal pays producteur des films sur les petites guerres. Toutefois, les réalisateurs qui se sont exilés ailleurs qu'en France recourent aux divers organismes d'aide à la cinématographie mis en place dans ces pays et produisent des films avec des constituantes similaires à celles des films produits par la France.

(Beyhum, 1993 : 286). Ces réalisateurs à la frontière de l'Est et de l'Ouest, de l'Orient et de l'Occident ont réalisé des films qui réduisent une multitude de conflits interétatiques et intra-étatiques entre dix-huit communautés religieuses et plusieurs armées étrangères à un seul conflit entre musulmans et chrétiens<sup>8</sup>.

Nous croyons que la mémoire collective et hégémonique des producteurs occidentaux s'impose aux dépens de la mémoire collective des cinéastes libanais, ce qui favorise la réduction d'une multitude de conflits à une seule représentation basée sur une fracture confessionnelle qui empêche la rencontre avec Autrui. En d'autres termes, il existe un écart entre la mémoire collective du groupe des producteurs occidentaux qui n'ont pas vécu les petites guerres libanaises et la mémoire des cinéastes libanais; il y a une fracture entre l'« espace des témoins extérieurs » et l'« espace de ceux qui ont vécu le conflit de l'intérieur ». Considérant que les mémoires collectives des deux espaces sont conflictuelles mais obéissent aux lois du marché, nous croyons nécessaire de distinguer les deux points de vue. Le premier espace, celui des producteurs, offre à l'espace du vécu une vision de lui-même qui ne coïncide pas avec la réalité, mais avec une image orientaliste qui reflète les idéologies françaises et occidentales en général. Le second espace, pour obéir à l'hégémonie du premier, se soumet.

---

8 Les réalisateurs ont repris la binarité mise en place par les médias occidentaux. « Disons tout de suite que, dans la presse internationale, la paresse intellectuelle trouvait son compte dans le cas du Liban. Le clivage "chrétien-musulman", en dépit de toutes les complexités des situations internes et des brutales interférences extérieures, est devenu la clé d'explication unique du conflit. » (Corm, 2003 : 219) Corm précise : « Il faut ajouter que le discours milicien de type "chrétien" ou "musulman" présente le grand avantage, pour les puissances régionales et internationales, soit de masquer leurs interventions, soit de les légitimer lorsque l'une ou l'autre des milices les réclame, soit, mieux encore, pour d'autres puissances, de justifier l'inaction ou même l'absence de condamnation morale face à des factions combattantes qui ne parviennent pas à formuler une vision commune du retour à la paix. » (Corm, 2003 : 221)

Pourquoi, dans les films portant sur les petites guerres, la médiation des « êtres frontaliers<sup>9</sup> », d'une part et, d'autre part, de la Ligne Verte, n'est-elle plus possible ?

En réponse à notre question, nous proposons l'hypothèse suivante : les transformations des cadres spatio-temporels beyrouthins contribuent à l'élaboration d'une vision collective qui favorise une construction homogénéisée et réductrice des représentations de Soi et de l'Autre dans les films portant sur les petites guerres libanaises. Le contexte des productions filmiques favorise les représentations orientalistes des petites guerres et s'oppose à une représentation de l'Autre dans toute sa complexité.

En effet, une relation dichotomique s'instaure lorsque notre cadre d'analyse et de référence, le familier, « nous », est en contact avec l'étranger, autrui, « eux ». Le cadre d'analyse a souvent pour finalité le contrôle de l'Autre; celui-ci est représenté comme un être inférieur, subordonné à Soi. Ce mécanisme de représentation ne constitue pas un idéal. À un niveau explicite, cette représentation de l'Autre est déterminée par son contenu. Toutefois, implicitement, elle est déterminée par les idéologies des producteurs du discours. Ce mécanisme de domination idéologique et culturelle occidentale se trouve dans un vocabulaire, des institutions, une imagerie et une doctrine désignés par Edward Saïd par le vocable « orientalisme ». Pour Saïd, au contact d'un espace étranger,

*l'essentiel, pour le visiteur européen, c'est la représentation que l'Europe se fait de l'Orient et de son destin présent, qui ont l'un et l'autre une signification toute particulière, nationale, pour le journaliste et pour ses lecteurs français. (1980 : 13)*

En d'autres termes, c'est l'Orient créé par l'Occident qui intéresse les producteurs et non « l'Orient » des Orientaux. Selon Saïd,

*[...] nous comprendrons mieux la persistance et la longévité de systèmes hégémoniques saturants tels que la culture si nous reconnaissons que leurs contraintes internes sur les écrivains et les penseurs sont productives et non unilatéralement inhibitrices. (1980 : 26-27)*

---

9 Ce terme, emprunté à Amin Maalouf, nous permet de définir la figure des protagonistes développée dans les œuvres de fiction qui relatent entre 1975 et 1990 la spatialisation sexualisée et identitaire dans l'espace beyrouthin.

Ainsi, la France, un des principaux empires colonialistes, a favorisé cette pratique aux fins de sa « mission civilisatrice<sup>10</sup> ». L'empire français « [...] était mû par le “prestige”. Ses divers territoires acquis (et parfois perdus) en trois siècles étaient régis par le rayonnement du “génie” français, lui-même dû à la “vocation supérieure” de la France [...] » (Said, 2000 : 248). Le Mont-Liban et Beyrouth n'ont pas échappé à cette mission civilisatrice, comme l'atteste René Ristelhueber, consul de France. En 1918, ce dernier écrivait :

*Aussi, le Liban et la Syrie, séculairement soumis à notre influence depuis les Croisades, sont-ils devenus nôtres par l'œuvre morale et matérielle que nous y avons accomplie et c'est là un des plus beaux exemples de pénétration pacifique.* (1918 : 277)

En 1918<sup>11</sup>, au lendemain de la Première Guerre mondiale, l'autorité française mandatée par la Société des Nations succédait aux Ottomans, dans un espace qui, en 1943<sup>12</sup>, deviendra le Liban. Le

---

10 Beyrouth est « capitale de pouvoir mandataire et vitrine de la “mission civilisatrice” [...] » (Kassir, 2003 : 325). La « mission civilisatrice » équivaut, entre autres, à la transformation d'Autrui en un Soi-même inférieur : « [...] le Mandat ne peut s'appuyer sur des pieds-noirs [...]. On peut même aller jusqu'à dire qu'il contribua à transformer une partie des indigènes en “petits Blancs”, surtout au Liban. La prédisposition existait depuis que les derniers soubresauts de la puissance ottomane avaient désinhibé la demande d'un protectorat français, déjà à la veille de la Grande Guerre. Maintenant que la France était militairement en contrôle, rien n'était plus en mesure de freiner la production d'une identité chrétienne-libanaise spécifique qui, tout en se cherchant des repères autochtones, intégrait le paradigme de la “civilisation” française. Le particularisme n'était revendiqué que par opposition à l'environnement arabo-musulman [...]. » (Kassir, 2003 : 313)

11 En 1918, l'autorité française succède au pouvoir ottoman. « Le protectorat français commençait à devenir réalité, avant même d'être déguisé en mandat par la Société des Nations et de s'étendre à toute la Syrie. » (Kassir, 2003 : 302)

12 Le Liban acquiert son indépendance en 1943 mais, en 1929, la France l'avait proclamé République et lui avait permis de « récupérer ses périphéries géographiques naturelles et ses accès tout aussi naturels à la mer : Tripoli au nord, Sidon et Tyr au sud, enfin Beyrouth au centre. » (Corm, 2003 : 86)

Mandat<sup>13</sup> était refusé par tous les habitants du territoire, sauf par les chrétiens du Mont-Liban (Kassir, 2003 : 304-305). Déjà, en 1860<sup>14</sup>, la France était en Syrie pour protéger les chrétiens du Mont-Liban de la guerre civile qui les opposait aux Druzes. Très vite, la protection des chrétiens d'Orient a constitué le fondement sociologique de la domination française. Des tracts étaient distribués, sur lesquels figurait une Marianne tenant par la main une jeune fille; celle-ci incarnait un nouveau Liban possédant « une identité chrétienne-libanaise spécifique qui, tout en se cherchant des repères autochtones, intégrait le paradigme de la “civilisation” française » (Kassir, 2003 : 313). La France a fait de Beyrouth l'emblème de la mission civilisatrice et la capitale de la Syrie, lorsqu'elle y a installé son quartier général. En 1932, les agences de voyage voyaient en elle l'image d'une Nice plus colorée (Kassir, 2003 : 334). Beyrouth était une sœur, un petit Occident français et chrétien dans cet Orient étranger et musulman. Si la France donnait cette image précise du Liban, c'est parce qu'elle avait réussi à imposer sa vision aux habitants de ce territoire plus facilement qu'ailleurs dans ses colonies.

La France a façonné une partie des chrétiens du Liban à son image; ils sont un reflet d'elle-même et des traits de sa civilisation, aux dépens des Autres, les musulmans, qui ont toujours partagé, comme dans les autres villes moyen-orientales (Jérusalem, Alep), leur espace avec des chrétiens et des juifs (Davie, 1994 : 13). René Ristelhueber précise :

---

13 « Pour contourner le droit à l'autodétermination des peuples et disposer des possessions des pays vaincus, Londres et Paris s'étaient ralliés au concept de “mandat” développé par le Sud-Africain Smuts, autrement dit une forme de protectorat fondée sur la légalité internationale [...]. » (Kassir, 2003 : 304)

14 L'année 1860 correspond à la guerre de la Montagne entre maronites et druzes « [...] qui permet le glissement des conflits familiaux internes, traditionnels dans l'histoire de la montagne, des conflits de caractère féodal-clanique, à un conflit majeur de caractère confessionnel. Entre 1840 et 1860, on assiste à un alignement progressif de l'affiliation politique, et cela sous le coup de pressions extérieures aiguës qui déstabilisent complètement l'entité libanaise. Ces pressions extérieures ont leur origine dans la rivalité sans pitié que se livrent à l'époque la France et l'Angleterre coloniales pour la domination de la route des Indes. » (Corm, 2003 : 79)

*Parmi les communautés catholiques d'Orient qui, depuis les Croisades, font appel à la traditionnelle protection de la France, nulle ne s'est montrée plus reconnaissante et plus dévouée que celle des Maronites. Bien des liens nous unissent à elle. (1918 : 1)*

Puis il ajoute :

*L'attachement des Maronites pour notre pays est très généralement connu en France, sans que l'on sache cependant toujours à quel point il est vivace, ni à quelles origines lointaines il remonte. Mais si nos compatriotes n'ignorent pas qu'il existe en Syrie une sorte de « France d'outre-mer », ils sont beaucoup moins renseignés sur ses habitants. Ils en connaissent mieux les sentiments que les caractéristiques. En d'autres termes, les Maronites sont, comme ils le méritent, très populaires chez nous pour leur dévouement à notre cause [...]. (1918 : 2)*

Le régime français a instauré des frontières. Ainsi, pour leurs compatriotes des autres confessions, les chrétiens<sup>15</sup> de la classe politique et intellectuelle sont devenus des étrangers : ils étaient l'Occident. Cette période fut marquée par les privilèges accordés par la France aux maronites. D'ailleurs, c'est à cette époque que des cercles d'intellectuels ont déterré leurs « origines phéniciennes<sup>16</sup> » et se sont distanciés de tous leurs traits d'identité associés à la civilisation arabomusulmane. L'enfant bâtard créé sur le territoire libanais était subordonné à la mission civilisatrice. La France, aidée de certains Libanais, a usé de la littérature, d'institutions et, plus tard, du cinéma pour constituer des histoires et affirmer son identité jusqu'à créer une Histoire du Liban mythologique (Beydoun, 1984). Elle a transformé ceux qu'elle pouvait subordonner et contrôler. Elle a réduit les autres

---

15 « Le regard "français" a pesé très lourd sur l'histoire libanaise. Protectrice des "chrétiens d'Orient", et plus particulièrement des maronites du Liban, la France coloniale a fortement marqué de son empreinte l'histoire du Liban. [...] Une histoire de type "canonique" s'est mise en place, consacrant l'idéalisation des liens qui auraient, de tout temps, uni la France au Liban ou, du moins, aux maronites. » (Corm, 2003 : 20)

16 Charles Corm et Michel Chiha ont développé en 1919 le phénicianisme, dont le but est la légitimation, par l'Histoire, de l'espace des villes côtières. « Le phénicianisme s'écrivait en français, et l'idéologie séparée de la Montagne prenait notamment racine dans une relation privilégiée avec une "douce mère" prétendument toujours présente depuis la lettre apocryphe de Saint Louis aux maronites. » (Kassir, 2003 : 313)

au silence, ceux dont l'identité ne relevait pas de sa civilisation, en les éloignant de l'activité politique et économique. Toutefois, à partir de son territoire, la France n'effectue de nos jours pas de distinctions confessionnelles et offre aux réalisateurs une aide similaire. Par contre, les privilèges accordés à l'époque par la France aux maronites dans l'espace libanais ont créé des tensions sur ce territoire.

### La spatialisation beyrouthine<sup>17</sup>

Malgré une multitude de guerres et de revirements inter et intra-religieux, les réalisateurs, depuis 1980, se contentent de reproduire une mémoire visuelle ayant pour mécanisme la Ligne Verte. Le tracé de cette fracture spatiale, qui correspond à la vision occidentale du clivage confessionnel du territoire, est peut-être le simple résultat de l'espace où les combats armés se sont produits. Mais cette Ligne correspond à la limite des deux ensembles spatiaux qui sont à l'origine de la fondation et de l'expansion de Beyrouth sous l'influence des Français<sup>18</sup>. L'histoire beyrouthine démontre que la représentation d'une Beyrouth unie n'a pas produit l'unification de son espace habité. Beyrouth a toujours été fractionnée, mais ceux qui ont produit son mythe d'antan, qui correspondait aux valeurs de leur mission civilisatrice, tirent aujourd'hui avantage d'un autre mythe.

À Beyrouth, entre chrétiens et musulmans, la médiation n'a jamais été un moteur relationnel. Beyrouth est l'emblème du « Choc des civilisations », puisqu'elle a été la première à ouvrir le bal de la libanisation qui a été vite suivi par la balkanisation. Beyrouth n'est pas différente de ses consœurs méditerranéennes (Jérusalem, Alep et Nicosie) qui ont connu des tragédies similaires aux siennes (Davie,

---

17 « La spatialisation est devenue un absolu dans la guerre en réduisant toutes les relations communautaires à un seul type, *la ségrégation territoriale*, et toutes les définitions des identités à une seule, le territoire, les rendant certes plus claires, plus saisissables dans leurs apparences et leurs différences, mais les appauvrissant et imposant une rupture avec leur histoire; en somme les transformant. » (Beyhum, 1993 : 275)

18 Plusieurs textes de Michael F. Davie traitent de cette problématique : « Beyrouth-Est » et « Beyrouth-Ouest » : aux origines du clivage confessionnel de la ville (1994) et « Beyrouth-Est » et Beyrouth-Ouest » : territoires confessionnels ou espaces de guerre ? » (1997)

1994 : 13). Dans le but de démontrer que la Rue de Damas, depuis l'expansion de l'espace beyrouthin, marque les divisions confessionnelles, nous allons retracer succinctement les grands moments de la transformation de Beyrouth.

Dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, des quartiers homogénéisés étaient présents dans Beyrouth « intra-muros ». Déjà, à cette époque, il était possible de différencier les quartiers par leurs confessions. Toutefois, les lieux d'échanges économiques restaient multiconfessionnels. Au sud-est de la ville « intra-muros », les grecs-orthodoxes étaient regroupés autour de leurs lieux de culte, alors que les musulmans sunnites occupaient le reste de la ville. Cette homogénéisation n'était pas le fruit d'un système de contrôle ou de persécution des minorités puisque, pendant l'occupation ottomane, toutes les communautés libanaises ont joui d'une autonomie qui s'est traduite par cette spatialisation des quartiers autour de leur lieu de culte (Davie, 1994 : 2). L'expansion démographique hors des limites circonscrites par les murs de la ville (la naissance de Beyrouth « extra-muros ») n'a pas entraîné une mixité des confessions : « C'est comme si l'extra-muros était la réplique, en plus lâche, de la Beyrouth intra-muros : la dualité confessionnelle a entraîné une dualité spatiale. » (Davie, 1994 : 4)

Le premier étalement de la ville est survenu entre 1860<sup>19</sup> et le début de la Première Guerre mondiale, en 1914. Il est marqué par un premier flux de maronites<sup>20</sup> qui ont fui la guerre de la Montagne pour s'installer à Beyrouth. C'est le déplacement de la population de la campagne vers la ville qui a instauré la première ceinture de misère autour de Beyrouth (Beyhum, 1993 : 280). Durant cette période, les Français étaient déjà présents à Beyrouth pour protéger les maro-

---

19 L'année 1860 correspond à la guerre de la Montagne qui oppose les druzes et les maronites.

20 « [...] les problèmes d'intégration urbaine ont été très importants pour les populations nouvellement arrivées en ville. Ainsi, les paysans "dépay-sannés" de la communauté maronite ont-ils constitué, dans les années 20 et 30, la première ceinture de misère autour de la ville. [...] Dans leur sein s'est développé un mouvement populaire fascisant représenté par le parti phalangiste qui a pris progressivement de la force au point de constituer une menace pour l'État et la communauté qu'il était censé défendre. » (Beyhum, 1993 : 280)

nites et leur apporter une aide. Puis, dès le début du Mandat, des établissements scolaires étrangers sont apparus dans des quartiers musulmans et ont permis à quelques zones mixtes de voir le jour. C'est au cours de cette période que les Français ont détruit la ville orientale pour la remplacer par une ville occidentale adaptée à leur environnement économique :

*Les souq seront remplacés par un système radial d'avenues bordées de galeries et d'immeubles hauts, de style néo-mauresque, moderne ou art déco et convergeant toutes vers une place centrale, la place de l'Étoile. Comme pour déguiser l'opération derrière une image suggestive du respect des traditions et, par ricochet, du rôle protecteur de la France, le Mandat adopte des façades de style néo-mauresque pour les bâtiments publics, un style qui paradoxalement, est encore très peu répandu à Beyrouth, et avec lequel on va quand même marquer la nouvelle centralité. (Davie, 1999 : 12)*

« Le modelage colonial » n'a pas bouleversé tout l'équilibre démographique (Kassir, 2003 : 335). C'est davantage la première guerre israélo-arabe, en 1948, marquée par l'arrivée massive de Palestiniens, qui a transformé l'espace beyrouthin. Les Palestiniens sont arrivés et se sont installés autour de la ville de Beyrouth, entre les « communautés citadines<sup>21</sup> » et les « communautés rurales<sup>22</sup> ». Les bourgeois palestiniens n'ont pas hésité à se répartir dans les quartiers bourgeois sans porter attention aux spatialisations confessionnelles; pourtant, les identités territoriales dictaient le choix aux autres Palestiniens.

Durant les années 1950, Beyrouth est devenue le port d'accueil des étrangers. Cette période a relancé le mythe de la coexistence confessionnelle. Celui-ci a été renforcé par le développement de quartiers multiconfessionnels et cosmopolites qui sont devenus des centres de décisions économiques. Les années du Mandat ont motivé le déplacement du centre-ville économique vers l'Ouest de la ville. Ce déplacement a poussé les familles chrétiennes et musulmanes aisées à s'installer dans les mêmes quartiers. Quant aux réfugiés, de toutes

21 Les « communautés citadines » correspondent aux grecs-orthodoxes et aux sunnites qui se retrouvent depuis des générations à Beyrouth.

22 Les communautés rurales sont surtout formées de maronites et de chiïtes. Ces deux communautés arrivées à Beyrouth ont connu des problèmes d'intégration urbaine et la plupart de leurs troupes ont constitué la ceinture de misère autour de Beyrouth (Beyhum, 1993 : 280-281).

confessions et classes sociales, en provenance de Syrie, de Palestine, d'Égypte et d'Irak, ils se sont installés majoritairement dans des quartiers chrétiens et minoritairement dans les quartiers multi-confessionnels de l'Ouest. En 1958<sup>23</sup>, la première guerre civile de la République libanaise traçait une ligne de démarcation qui annonçait grossièrement celle de 1975; de fait, le mythe s'éteignait. C'était la première fois que les médias identifiaient les quartiers par leur appartenance confessionnelle. La proclamation du président Fouad Chéhab « Ni vainqueurs ni vaincus ! » a été popularisée, mais n'a pas réussi à enterrer les séquelles de cette fracture spatiale et communautaire. Durant cette année-là, le territoire idéologique et confessionnel latent qui divisait Beyrouth<sup>24</sup> depuis l'époque où la population était encore confinée dans les murs intérieurs de la ville a surgi pour ne plus disparaître<sup>25</sup>.

---

23 Un des éléments déclencheurs de cette première guerre civile est l'assassinat d'un journaliste chrétien anti-impérialiste. L'affrontement entre chrétiens et musulmans débute mais est appuyé par « tous les éléments de la manipulation extérieure [...] » (Corm, 2003 : 101).

24 Cette spatialisation des démarcations épouse la Rue de Damas.

25 Voir le texte de Myriam Ababsa, *Persistance et perception de la ligne de démarcation de Beyrouth : d'une césure stratégique à une coupure vécue au quotidien (Étude du quartier de Chiah en banlieue sud de la capitale libanaise)* (1994).

Figure 3

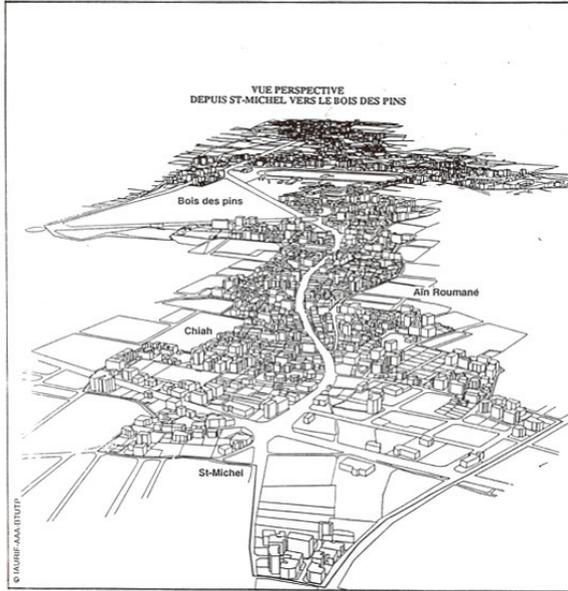


Fig. n°1 : vue perspective depuis Mar Mikhael vers le Bois des Pins

source : IAUURIF, 1993

(Ababsa, 1994 : 2)

Une fois de plus, alors que Beyrouth prospérait et attirait beaucoup d'étrangers qui s'installaient dans les quartiers européenisés et souvent mixtes de la ville, l'arrivée massive de chiïtes du Sud-Liban<sup>26</sup>, qui fuyaient les altercations entre Palestiniens et Israéliens, a causé une migration vers les centres chiïtes de la banlieue beyrouthine. Cet exode, additionné à l'arrivée des nouveaux réfugiés palestiniens de 1967 et de Septembre noir, a apporté un flux de réfugiés dans la banlieue beyrouthine qui n'avait aucune conscience d'une appartenance à un ensemble spatial. Ces nouveaux venus ont transplanté en banlieue les cadres de leurs villages. En 1975, la guerre du Liban

26 « Dépourvus de logements décents, de travail ou de subventions de l'administration, ils [les paysans chiïtes] constituèrent ainsi la nouvelle ceinture de misère et formèrent logiquement les troupes des principaux partis de gauche ou palestiniens, puis constituèrent leurs propres mouvements communautaires. » (Beyhum, 1993 : 280-281)

éclatait dans les banlieues beyrouthines. Cependant, ce ne sont pas les Beyrouthins d'origine, les « communautés citadines », qui ont pris part au conflit mais plutôt les vagues de nouveaux arrivants, les « communautés rurales » et les « communautés de réfugiés » :

*En fait, les milices sont constituées de ceux qui ne sont plus des paysans, ayant perdu leur code de valeurs morales, et ne sont pas encore des citadins, n'ayant pas accès à la culture citadine. Ainsi, si la milice a été un lieu de domination des communautés citadines par les communautés anciennement rurales, elle a surtout représenté une domination, au sein des communautés rurales, des éléments en transition sur les éléments les plus urbanisés et les éléments demeurés ruraux. (Beyhum, 1993 : 288)*

Les « communautés rurales » à la base du conflit libanais sont les maronites et les chiïtes. Les premiers ont été propulsés, grâce à la France, dans les plus hautes sphères étatiques mais n'ont pas réussi à s'intégrer dans leur nouvel espace urbain, tandis que les chiïtes sont les délaissés de la société libanaise (Beyhum, 1993, 283-284). Ces deux communautés ont scindé l'espace beyrouthin : « Très vite le front s'est stabilisé le long de l'optimum confessionnel : en ville, c'était la rue de Damas; en banlieue, c'était l'interface de rencontre des expansions des différentes banlieues. » (Davie, 1994 : 10) Ensuite, les îlots confessionnels ont été éliminés de chaque côté de la ville. Cette décision relevait d'un choix idéologique et stratégique :

*Ni complot ni simple anarchie, la guerre a été une réécriture de la ville par ceux qu'elle n'était pas arrivée à intégrer et qui se la sont partagée. La division a servi la conquête de la ville par les populations nouvellement urbanisées. (Beyhum, 1993 : 286)*

La Rue de Damas peut être perçue comme le résultat des combats entre les diverses milices et armées, mais il faut considérer la dimension symbolique de la création et de la transformation de cet espace. Trente ans après le début des hostilités libanaises, la Ligne Verte est toujours présente dans les esprits et dans les productions cinématographiques. La Rue de Damas, qui est jalonnée par toutes les institutions françaises du Liban, se prolonge jusqu'au centre-ville. C'est le lieu qui, pendant le Mandat, donnait un sens au mythe libanais. C'était l'espace de la pénétration et le premier lieu de la destruction (Beyhum, 1993 : 286).

## Le cinéma orientaliste

Selon certains, la création artistique ne serait influencée que par l'« héritage horizontal<sup>27</sup> ». Cette affirmation contient une certaine vérité, mais tout individu, producteur ou réalisateur, est limité par une situation économique et subit des contraintes politiques, institutionnelles et idéologiques. Les institutions d'aide à la production des films du Sud et les divers organismes mis en place par la France pour soutenir, dans la plupart des cas, ses anciennes colonies, subventionnent implicitement les films qui reproduisent la vision que la France, la mère patrie, a de l'Étranger; l'« héritage vertical<sup>28</sup> » de ces personnes l'emporte alors sur l'héritage horizontal. Les producteurs cherchent à subventionner des œuvres qui auront du succès. Ils favorisent la production d'un cinéma orientaliste qui illustre les rapports de domination sans toutefois tenir compte de l'identité confessionnelle des réalisateurs. Les schèmes de représentations orientalistes sont mis en scène à l'intérieur de divers genres cinématographiques, dont le « film de guerre<sup>29</sup> ». Le cinéma orientaliste

*[...] est, pour les pays modernes de l'Occident, une façon de se rassurer de la supériorité de leurs valeurs, telles la liberté d'expression et la démocratie, et de la puissance de leurs techniques modernes. Le héros occidental devient vite, dans un contexte étranger un sauveur qui, grâce à sa force physique et à sa détermination, fait valoir la supériorité de sa culture. Le protagoniste réagit à l'utilisation de méthodes brutales et devient le défenseur des libertés individuelles, au détriment des institutions religieuses et politiques qui guident un peuple ignorant et soumis. (Bern, 1999 : 28)*

Cette description du cinéma orientaliste relève plutôt du cinéma hollywoodien. Un tel héros occidental se retrouve dans des films comme *Lawrence of Arabia* de David Lean (1962) ou *Three Kings* de

---

27 Les caractéristiques qui permettent de définir l'« héritage horizontal » sont l'époque et la société desquelles l'individu provient.

28 L'« héritage vertical » est celui des ancêtres, des traditions du peuple et de la communauté religieuse d'un individu.

29 Le film de guerre est une composante des films sur la guerre. Le film de guerre met en scène des combats. (Daniel, 1972 : 14) Les films sur les petites guerres libanaises ne font pas partie de la catégorie « film de guerre », car les combats ne sont pas une composante du récit.

David O’Russel (1991). Le cinéma orientaliste produit par Hollywood rend mal compte de la réalité de la guerre civile.

Le film de guerre est un genre cinématographique marqué par l’idéologie, la politique et l’histoire. En tant que

*produit d’un système socio-économique, résultante de courants culturels, reflet des préoccupations et des rêves d’une communauté, tout film participe de la civilisation dans laquelle il se situe (qui l’a rendu possible), de sa morale, de ses valeurs, de ses institutions.* (Daniel, 1972 : 14)

Le film de guerre devient le prolongement du contexte dans lequel il émerge. Dans les films sur la Deuxième Guerre mondiale ou sur la Guerre froide, l’espace de l’énonciation ainsi que les figures des Bons et des Méchants sont clairement établis. Le cas des films sur les petites guerres est différent. Il est difficile de déterminer avec précision la position des énonciateurs de ces films, puisque les producteurs occidentaux et les réalisateurs libanais ne définissent pas la représentation de la même manière<sup>30</sup>. De plus, les deux pôles de l’énonciation ne subissent pas la pression des mêmes déterminismes. Ces œuvres ne peuvent être définies par rapport à un pôle de réception parce que leur public est indéterminé. La plupart du temps, il s’agit d’un public issu des festivals de cinéma occidentaux, car ces films sont souvent censurés à l’intérieur de l’espace beyrouthin et arabe et ne trouvent pas un public occidental hors de ce cadre.

---

30 Les mécanismes de représentations animées ont été introduits en Orient par des Occidentaux. L’image n’a pas la même signification dans ces deux espaces. Jean-François Clément explique de la façon suivante l’appropriation de la représentation par les musulmans : « Mais tout d’abord comment expliquer le refus des images ou aniconisme ? L’orientalisme classique répondait à cette question, et continue encore à répondre en feignant de croire que les cultures des pays arabes s’expliquent, en dernière instance, à partir des textes religieux censés être les fondements des identités culturelles de ces sociétés. S’il en était ainsi, et si l’islam condamnait réellement l’image, il n’y aurait plus un seul musulman sur terre depuis longtemps car le développement des images serait le critère le plus rigoureux de la désislamisation, critère au demeurant quantifiable. » (Clément, 1995 : 11) Nous tenons à souligner que pour quelques-uns le fondement même de l’acte de représenter est une construction chrétienne.

Ainsi, le cinéma des petites guerres n'a pas tout à fait les mêmes schèmes de représentation que les films de guerres. Les petites guerres portent souvent l'étiquette de « guerre civile » et sont comprises en tant que guerre identitaire<sup>31</sup> : « Les guerres civiles sont des conflits violents qui opposent entre eux des concitoyens, alors que les soldats des guerres interétatiques sont des étrangers les uns pour les autres. » (Derrienic, 2001 : 13) Derrienic distingue les guerres interétatiques et les guerres civiles selon « [...] la nature et la structure des groupes en conflit. Dans les premières, les combattants sont organisés en États, dans les secondes ils ne le sont pas. » (2001 : 18)

Les producteurs français, aidés par les réalisateurs, usent d'un mécanisme plus subtil que celui de Hollywood pour reproduire l'orientalisme dans leurs œuvres. Notre thèse consiste à démontrer que ces rouages, qui sont moins apparents que ceux du cinéma hollywoodien et qui n'ont pas pour principe l'illustration de combats armés, se retrouvent à la base des représentations des petites guerres identitaires. Au Liban, plusieurs signes identitaires comme le prénom, le nom, le lieu d'origine de la famille, les signes exhibés, l'usage de certaines expressions, indiquent l'appartenance religieuse :

*L'administration de certains pays mentionne l'identité collective sur les papiers d'identité individuelle : la « nationalité » en URSS, la religion au Liban, l'appartenance aux catégories hutu ou tutsi au Rwanda. En situation de guerre, ces signes superficiels de reconnaissance remplissent la même fonction que les uniformes des armées régulières. Ils permettent de distinguer au premier coup d'œil sur qui on doit tirer et à qui on peut faire confiance. Cette classification immédiate des gens en groupes identitaires est, dans certains pays, une donnée permanente de la vie sociale, même en temps de paix.* (Derrienic, 2001 : 74)

Dans les films, les signes identitaires provoquent le confinement des protagonistes (par exemple, les soldats des guerres interétatiques)

---

31 Selon Derrienic, trois types de conflits pourraient être à l'origine d'une guerre civile : les « conflits entre des groupes partisans », les « conflits entre des groupes socio-économiques » et les « conflits entre groupes identitaires ». Les petites guerres libanaises, telles que décrites dans les films, appartiennent à la catégorie des « conflits entre groupes identitaires, auxquels on appartient par la naissance et dont il est impossible ou très difficile de changer » (Derrienic, 2001 : 18).

dans leur territoire. Le héros occidental est remplacé par une femme chrétienne belle, riche et polyglotte qui habite à la frontière de la Ligne Verte et qui délaisse sa religion pour tendre la main à l'Autre musulman, comme Bernadette dans *Civilisées* (1998) ou Nadia dans *Martyrs* (1988). Le musulman également tendra la main, mais il ne se sacrifiera pas pour l'Autre. Ainsi, la France se mettrait elle-même en scène sous les traits des protagonistes féminins qui incarnent des chrétiennes dont les paroles, les signes identitaires et l'espace habité peuvent être reliés aux valeurs et caractéristiques de la France :

*Les Chrétiens sont alors perçus comme les défenseurs du libéralisme politique libanais (ou plutôt ce qu'il en reste) face à des organisations et des États plus ou moins déconsidérés. Une défaite totale des Chrétiens [...] serait donc catastrophique pour la situation des droits de l'homme au Liban.* (Giguère, 1993 : 83)

Cette substitution de la protagoniste chrétienne par la France trouve des échos dans d'autres types de représentation :

*La concurrence entre périodiques français semble également avoir joué un rôle dans la description sensationnaliste faite de la « guerre de libération » du général Aoun. [...] On insiste sur les ressemblances culturelles entre Chrétiens libanais et Occidentaux, sur le courage de ces Chrétiens ainsi que sur le martyre qu'ils endurent depuis une quinzaine d'années. Tout se passe comme si les auteurs veulent que leurs lecteurs s'identifient au sort des Chrétiens du Liban. Si c'est le cas, on peut affirmer qu'ils ont atteint leur but, du moins si l'on se fie aux sondages et déclarations de certains politiciens français au début de la crise du printemps 1989.* (Giguère, 1993 : 83-84)

Au lieu d'œuvrer autour de la dichotomie bons/méchants, le cinéma des petites guerres se construit autour de la frontière identitaire chrétiens/musulmans. Cette binarité, qui devient le moteur des films sur les petites guerres, fait du cinéma un prolongement du « choc des civilisations ». Rappelons que cette manière de faire résulte d'une homogénéisation qui a pour principe de rapporter toutes les guerres qui ont eu lieu dans l'espace libanais au clivage confessionnel. L'homogénéisation procède actuellement de l'acharnement de la France, et de l'Occident en général, à représenter les petites guerres libanaises selon les mêmes schèmes. Cette dichotomie des représentations correspond à une peur de l'Autre, telle qu'elle est définie dans la thèse de Huntington. Celui-ci stipule que « les conflits entre groupes

issus de différentes civilisations sont en passe de devenir la donnée de base de la politique globale » (Huntington, 1997 : 9). Le « choc des civilisations », tel qu'il est vécu au Liban, est une transposition en miniature des craintes occidentales, surtout de celles de la « mère française » qui n'arrive plus à contenir sa peur d'un Islam dont les forces se propagent dans l'espace occidental. « La montée de l'Islam politique, très peu populaire chez les intellectuels occidentaux, a peut-être rendu les Chrétiens plus sympathiques aux intellectuels. » (Giguère, 1993 : 82) Si cette peur se concrétisait, les conséquences seraient supérieures à la libanisation. Les Français ne s'intéressent pas à la représentation d'une guerre identitaire intra-chrétienne libanaise, car elle atteindrait directement l'image de prestige qui est adorée depuis des siècles. Après tout, la plus grande partie du public de ces films est occidentale et elle se reconforte de voir une guerre exotique avec des personnages qui parlent en français<sup>32</sup>.

### **Analyse de deux œuvres sur les petites guerres : *Beyrouth, la rencontre* (1981) et *Civilisées* (1998)**

Plus haut, nous avons brièvement établi le contexte géographico-historique de l'émergence des films sur les petites guerres. La production de ces œuvres a débuté en 1980, cinq ans après le début des hostilités. Même si la production actuelle appartient à des contextes sociaux, politiques et historiques différents, les représentations sont marquées du sceau de l'orientalisme. Il est certain que cette affirmation est une généralisation et qu'il existe des œuvres qui n'appartiennent pas à l'orientalisme. Toutefois, la destruction de l'infrastructure cinématographique libanaise rend difficile l'élaboration d'une liste exhaustive des films produits sur les petites guerres dans le but de les classer selon leur type de représentation.

Dans l'idée de mettre en lumière la dualité dans la production et le contenu des œuvres, une lecture thématique de *Beyrouth, la rencontre* et *Civilisées* sera effectuée. Ces films qui portent sur les petites guerres ont été réalisés à des époques différentes mais par un seul et même groupe social, celui de l'intelligentsia libanaise. Toutefois, une lec-

---

32 La majorité des films produits par la France contiennent des dialogues en français.

ture similaire peut être effectuée à partir de films comme *Martyrs*<sup>33</sup>, *À l'ombre de la ville*<sup>34</sup> et *West Beirut*<sup>35</sup>. Une analyse de ce type pose divers inconvénients, dont celui d'éliminer les spécificités de chaque œuvre. Dans le cadre de la problématique de cet article, cet inconvénient n'est cependant pas un obstacle à la démonstration, car le relevé des similitudes vise à révéler la présence du discours orientaliste.

Le premier film, *Beyrouth, la rencontre*<sup>36</sup>, a été produit en 1981. Il raconte la vie à Beyrouth au début des années 1980. C'est en 1983 que cette première œuvre subventionnée par la France est diffusée à Paris.

---

33 *Martyrs*, réalisé en 1988 par Leyla Assaf-Tengroth et produit par la Suède, met en scène deux membres du Parti Progressiste Syrien (PPS) qui deviennent kamikazes. Le cadre spatial de ce film s'étend de Beyrouth jusqu'au Sud-Liban.

Nadia, jeune chrétienne du Sud-Liban, réfugiée à Beyrouth, revoit Samir, musulman et membre du PPS. Samir est son amour d'enfance. Afin de se rapprocher de lui, Nadia s'enrôle dans le parti, mais Samir devient kamikaze et Nadia, pour le rejoindre, devient martyre à son tour.

34 En 2000, *L'Ombre de la ville*, de Jean Chamoun survole les 15 années des petites guerres. Le 15 novembre 1974, Rami, musulman du Sud Liban, se réfugie avec sa famille à Beyrouth où il tombe amoureux d'une chrétienne, Yasmine. Puis, Beyrouth se scinde en deux. Yasmine se retrouve à Beyrouth Est alors que Rami est confiné à Beyrouth Ouest. Pendant les années de guerre, Rami tente d'obtenir des nouvelles de Yasmine, jusqu'au jour où la guerre est soudainement interrompue et que Rami voit, devant leur ancien immeuble, Yasmine avec son mari et sa fille.

35 *West Beirut* de Ziad Doueiri devient en 1998 l'emblème des films sur les petites guerres. Le film produit par la France déforme plusieurs données historiques pour épouser les schèmes de représentation du film hollywoodien classique. En toile de fond du film planent les événements du 13 avril 1975. Tarek et Omar, jeunes musulmans, et May, jeune chrétienne, déambulent aux rythmes de leur plaisir dans les rues beyrouthines transformées en champ de bataille et nouvellement divisées entre Beyrouth Est et Beyrouth Ouest. Le film illustre les difficultés d'accepter les multiples identités d'Autrui.

36 *Beyrouth, la rencontre* est le premier film réalisé par un Libanais et produit par l'Occident qui traite des petites guerres. Toutefois, ce n'est pas la première œuvre qui traite des petites guerres.

*Beyrouth, la rencontre* a été réalisé par Borhane Alawiye<sup>37</sup>. Celui-ci a grandi dans la partie multiconfessionnelle de Beyrouth et a étudié le cinéma en Belgique. Le film retrace l'histoire de Haidar et Zeina. Haidar est un réfugié du Sud-Liban qui a effectué ses études chez les Jésuites où il a rencontré Zeina, une jeune bourgeoise vivant à Beyrouth Est. Après deux ans de séparation, chacun, confiné de son côté de la ligne, tente de rencontrer l'autre, chacun raconte son récit sur cassettes dans l'espoir de le faire parvenir à l'autre, mais toutes leurs tentatives échouent et Zeina, défaites, est poussée à quitter le Liban.

Le second film, *Civilisées*, produit en 1998 après les Accords de Taëf, reconstruit la Beyrouth de 1980. Randa Chahal Sabbag<sup>38</sup> a grandi à Tripoli et a effectué des études cinématographiques en France. Au Liban, 52 minutes du film ont été censurées et une fatwa a été lancée à l'endroit de la réalisatrice, parce que le contenu du film a été jugé comme une offense faite à l'État et à la religion. *Civilisées* est un chassé-croisé qui raconte les histoires d'« étrangers » vivant à Beyrouth et la rencontre de Bernadette, une chrétienne du Nord du Liban habitant à Beyrouth-Est, et de Mustapha, un réfugié du Sud-Liban qui, devenu milicien, est en poste sur un *check point* de la Ligne Verte. Bernadette décide d'aller à la rencontre de Mustapha, mais devient martyre quand sa communauté la crible de balles au milieu du *no man's land*.

Les principaux personnages présentés dans ces œuvres, qui vivent de part et d'autre de la frontière civilisationnelle, sont des êtres frontaliers. Un être frontalier habite un espace traversé par une frontière. La frontière est lourde de symboles; elle est souvent associée à la clôture, à un obstacle difficile à franchir. Les films libanais traitent d'une frontière géographique et physique, mais surtout de la frontière des identités que longent des êtres frontaliers. Dans son essai *Les Identités*

---

37 Alawiye avait, en 1974, réalisé *Kafir Kassem*, un film qui porte sur le drame de Kafr Kassem en Palestine.

38 Avant *Civilisées*, Chahal Sabbag avait réalisé de nombreux documentaires, dont *Nos guerres imprudentes* (un film qui porte sur les petites guerres libanaises), ainsi qu'une fiction, *Écrans de sable*.

*meurtrières*, Amin Maalouf parle de ces êtres *partagés* auxquels revient une tâche délicate et capitale : ce sont

*[...] des êtres portant en eux des appartenances qui, aujourd'hui, s'affrontent violemment; des êtres frontaliers, en quelque sorte, traversés par des lignes de fracture ethniques, religieuses ou autres. En raison même de cette situation, que je n'ose appeler « privilégiée », ils ont un rôle à jouer pour tisser des liens, dissiper des malentendus, raisonner les uns, tempérer les autres, aplanir, raccommoder [...]. (Maalouf, 1998 : 11)*

L'être frontalier est guidé par un héritage vertical, celui de ses ancêtres, des traditions de son peuple, de sa communauté religieuse et par un héritage horizontal, celui de son époque, de ses contemporains. Aujourd'hui, nous nous réclamons de notre héritage vertical. Samuel P. Huntington le souligne :

*Face à cette crise d'identité, ce qui compte, ce sont les liens de sang et les croyances, la foi et la famille. On se rallie à ceux qui ont des ancêtres, une religion, une langue, des valeurs et des institutions similaires, et on prend ses distances vis-à-vis de ceux qui en ont de différents. (1997 : 178)*

Au contraire, c'est l'héritage horizontal, qui relève de leur époque, qu'essaient d'instaurer les êtres frontaliers. Ils tentent de tisser une relation à l'extérieur de leur héritage vertical. Ils échouent car la religion et la langue font obstacle. Cette puissance de l'héritage horizontal est nourrie par des mécanismes qui ont pris forme dans un passé lointain. Ceci explique l'échec de Bernadette et Zeina, puis de Haidar et Mustapha qui, malgré leurs combats, se soumettent aux déterminismes de leur héritage vertical ou meurent.

Dans les films sur les petites guerres, la figure de l'être frontalier est jumelée à des composantes mythiques. Le mythe de *Roméo et Juliette* devient le moteur des œuvres. Les êtres frontaliers libanais, sous leurs allures de Roméo et Juliette, sont-ils amoureux l'un de l'autre ou bien de l'idée du « vivre-ensemble » ? Dans les deux œuvres citées plus haut, une idée de la communication (ou de son impossibilité) s'élabore à travers le jeu du regard des protagonistes, les dialogues et le jeu de la caméra. La dernière partie de *Beyrouth, la rencontre* illustre cette idée à l'aide d'un mécanisme singulier. Zeina et Haidar ne réussissent pas à se rencontrer, alors ils tentent de communiquer au moyen de cassettes. Chacun enregistre ses pensées. L'acte de parole est filmé. Mais à qui parlent-ils ? Cette question est déterminante. Pour

rapprocher le spectateur des protagonistes, un semblant de champ/contrechamp est construit. Zeina et Haidar sont filmés de profil et en gros plans. Mais leurs regards ne se croisent pas. Le raccord ne se produit pas. La rencontre est impossible. Ce jeu de regards démontre qu'à la base de l'échec de cette médiation se trouve le regard porté sur Autrui. La fatalité qui pèse sur ces rencontres est présente dans la plupart des films sur les petites guerres, car les protagonistes se regardent généralement à partir de leur propre territoire, c'est-à-dire à partir d'un espace qui enferme l'autre dans sa différence<sup>39</sup>.

Parmi les signes identitaires mentionnés plus haut, le nom du père est un trait important, significatif du rapport à établir entre le mythe de Shakespeare et les films sur les petites guerres. Le rejet du nom du père correspond au rejet de l'identité de l'Autre qui est imbriquée dans son être propre et qui le traverse. Lorsqu'il rencontre Juliette pour la première fois, la réaction de Roméo consiste dans un questionnement sur l'identité de la demoiselle : est-elle une Capulet ? Juliette réagit de la même manière ; à la question qu'elle pose sur le jeune homme, l'on répond : « Il s'appelle Roméo et un Montaigu » (*His name is Romeo, and a Montaigu*) » (cité dans Assoun, 1991 : 65). L'être entier est réduit à son nom de famille. Ce schème relationnel est reproduit aux *check points* beyrouthins. Comme Roméo qui se cache sous son masque dans le territoire d'Autrui, les Libanais dissimulaient les symboles religieux en espace étranger. Mais le symbole qui pouvait les trahir était leur nom, généralement arabe pour les musulmans, et français ou anglais pour les chrétiens<sup>40</sup>. Le nom n'est pas seulement un attribut. Dans les films sur les petites guerres, le

---

39 *West Beirut* (1998) de Ziad Doueiri est un des rares films traitant des petites guerres qui a un dénouement différent. Le film de Doueiri s'articule selon les mécanismes hollywoodiens. Il détourne et déforme des réalités historiques et se termine par un *happy end*. Nous devons souligner que cette œuvre a réussi à rejoindre un public oriental et occidental pour devenir l'emblème cinématographique des petites guerres.

40 « Outre l'adoption de prénoms français ou francisés, une pratique qui datait maintenant d'au moins un demi-siècle, on eut droit au lendemain de la Grande Guerre à des Joffre, des Jeanne d'Arc, des França. Mais ce fut surtout dans le "Tout-Beyrouth" des classes aisées que l'identification à un mode de vie supposé français, et plus spécialement parisien, jouait pleinement. » (Kassir, 2003 : 313)

nom est souvent l'indicateur de l'identité, le costume du guerrier. Juliette dit : « Ô Roméo, Roméo. Pourquoi t'appelles-tu Roméo ? » (cité dans Assoun, 1991 : 65) Lorsque Bernadette, dans *Civilisées*, désavoue son nom et se laisse sans broncher baptiser Yasmine, elle désavoue son père et tout son héritage vertical; elle croit pouvoir effacer celui-ci d'un seul geste pour renaître de nouveau. C'est au prix de sa vie qu'elle apprend que le rejet du nom du père est une fatalité parce que le passé, à la fin, rattrape le présent.

## Conclusion

Malgré la cessation des combats<sup>41</sup> dans leur espace géographique, les réalisateurs libanais sont toujours dépendants de leur « mère française »<sup>42</sup> et n'arrivent pas à s'en détacher. L'infrastructure cinématographique qui leur permettait de produire vingt films par année et d'être les seuls concurrents arabes de l'Égypte s'est effondrée avec la guerre. Le réalisateur qui est à la frontière de l'Orient et de l'Occident est brimé depuis cette époque; une part de lui-même est réduite au silence. Il tente de résister à cette pression en construisant une figure cinématographique, celle des êtres frontaliers. Cette figure devient le reflet de sa propre situation. À l'instar des êtres frontaliers, qui deviennent pendant un bref moment des points de contact entre les deux Beyrouths, le réalisateur devient un pont entre « l'espace conçu » des Français et « l'espace vécu » des Libanais. Il tente d'unir ces deux espaces pour en créer un troisième qui n'appartient à aucun d'eux. Sa tentative, comme celle des êtres frontaliers, est une fatalité. Le réalisateur se soumet à l'héritage vertical de l'« espace conçu » qui est « [...] l'espace dominant dans une société (un mode de production) » (Lefebvre, 1986 : 48). En d'autres termes, le réalisateur accepte les règles de la société des producteurs dont la conception des films sur les petites guerres libanaises est dictée par l'héritage vertical de

41 Les Libanais ne s'accordent pas sur la date de la fin des petites guerres. Pour plusieurs, elle correspond aux accords de Taëf signés en 1989. Pour les autres, elle correspond à la fin de la guerre de libération entreprise en 1990 par le général Aoun contre l'occupant syrien et contre la milice des Forces libanaises. (Corm, 2003 : 143)

42 Tel que mentionné plus haut, la France est le principal pays producteur des films sur les petites guerres.

l'Occident, c'est-à-dire l'orientalisme. Le réalisateur se conforme à une représentation orientaliste parce qu'elle lui assure une production et une distribution rapides de son œuvre. Cette position est adoptée par de nombreux réalisateurs de diverses confessions, puisque ce sont dans tous les cas les mêmes déterminismes qui régissent la production des œuvres. Ces déterminismes (qui ont pour fondement l'héritage vertical) masquent les traditions desquelles ils découlent par un trait qui caractérise l'époque contemporaine (l'héritage horizontal) : le « racisme "respectable"<sup>43</sup> ».

L'espace rêvé par les réalisateurs et leurs êtres frontaliers est à la frontière de soi et de l'autre. C'est un espace autre. Il n'est ni à « soi » ni à « l'autre », mais à celui qui réussira à transcender l'héritage horizontal et vertical de soi et de l'autre.

---

43 Antonius développe la notion de « racisme "respectable" » à partir du conflit israélo-palestinien « [...] pour qualifier des discours et des pratiques qui seraient certainement qualifiées de racistes en fonction de n'importe quelle définition raisonnable du racisme, mais qui ne sont pas perçus comme tels par les courants politiques et intellectuels dominants, et qui, au contraire, sont propagés par des acteurs qui se réclament de la plus haute moralité politique » (Antonius, 2002 : 254).



## Rencontre et altérité

Une lecture herméneutique de *Vendredi ou les limbes du Pacifique*

Annick MARTINEZ

Pour le psychologue qui fait une lecture phénoménologique d'un texte, le roman dévoile une manière d'habiter le monde, car il révèle certains aspects de l'existence relatant des expériences humaines réelles, authentiques, mais bien souvent indicibles. Ce contact est rendu possible grâce aux métaphores et aux images poétiques, car l'utilisation du langage mythique offre une saisie holistique, intuitive, complète et poétique du monde et, du même coup, une meilleure compréhension de nous-mêmes.

Le récit de Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, propose une synthèse intéressante du phénomène de la rencontre. Il nous invite à une réflexion sur le mode de l'apparition, de la genèse et de la signification de la rencontre en tant qu'événement humain. Plus spécifiquement, il décrit le vécu expérientiel lié à une rencontre en l'abordant à deux niveaux complémentaires et indissociables (individuel et relationnel), que signalent deux modes narratifs (au « je » et au « nous ») permettant deux points de vue (celui de l'introspection et celui du monde extérieur). En fait, il nous permet de voir comment un Je émerge afin de se trouver dans un deuxième temps à l'intérieur d'une relation Je-Tu. Par conséquent, il nous permet de voir simultanément le processus et la relation qui se développent à l'intérieur d'une dyade et, de façon ultime, à l'intérieur d'une relation thérapeutique.

Au niveau individuel, le récit de Tournier nous permet de suivre l'évolution de Robinson d'un point de vue intrapsychique. Dans un premier temps, le texte décrit l'importance d'autrui pour la sauvegarde de la structure psychique (c'est-à-dire le sentiment de la constance du Moi, nommé l'identité) et son rôle dans l'émergence de l'altérité (non-Moi, Moi).

Le changement s'amorce par une séparation. Le naufrage et le grand balayage provoquent non seulement une rupture physique avec le

monde civilisé mais aussi une rupture psychique avec l'ancien Moi de Robinson. La perte d'autrui, dans l'horizon relationnel du héros, déclenche d'abord une profonde désorganisation de sa structure psychique, puis se manifeste par un fort sentiment de déréliction et des comportements nouveaux et imprévisibles à ses propres yeux mais typiques des névroses d'abandon. Ainsi, le récit soutient le postulat qu'il est impossible de concevoir l'individu en dehors des rapports qui le lient à autrui. En fait, tout le texte est un éloge à autrui.

Dans un deuxième temps, le récit met en relief un ensemble d'émotions éprouvées lors d'une perte significative trop brusque et absolue. Il décrit admirablement la difficulté extrême du héros à s'adapter à la situation, s'attarde sur sa souffrance, dévoile sa relation au monde et souligne son état intrapsychique, à travers les défaillances et l'organisation chaotique de sa structure psychique.

En fait, *Vendredi ou les limbes du Pacifique* illustre, selon les mots de Gilles Deleuze,

*ce moment de la névrose où la structure Autrui fonctionne encore, bien qu'il n'y ait plus personne pour la remplir, l'effectuer. D'une certaine manière, elle fonctionne d'autant plus rigoureusement qu'elle n'est plus occupée par des êtres réels. Les autres ne sont plus ajustés à la structure; celle-ci fonctionne à vide, d'autant plus exigeante. (1972 : 273)*

Ainsi, la névrose ne cesse de repousser Robinson dans un passé personnel refoulé et dans les pièges de la mémoire qui le conduisent finalement vers les souffrances de l'hallucination. Nous voyons que la conscience est repoussée dans ses derniers retranchements et tente de fuir une réalité devenue intolérable. Le récit met donc en lumière comment une rupture avec autrui entraîne une rupture avec soi-même, amène la névrose et même, par moment, entraîne des épisodes psychotiques où il y a une perte de contact avec la réalité et qui peut faire place au délire.

Si la conscience est ainsi conduite à abandonner le monde connu, c'est qu'elle est contrainte par l'expérience même de la folie. Cette menace de la folie, de la régression et de la mort rend la position de Robinson insoutenable tout au long du récit. Paradoxalement, son salut provient « de l'excès même de ses hallucinations, comme s'il lui fallait parvenir au fond de l'égarement pour reprendre ses esprits »

(Merllié, 1988 : 47). Tout laisse croire que les repères qui permettaient à Robinson de se situer par rapport à son identité antérieure, quoique grandement fragilisés par le naufrage et la déréliction, ne semblent pas être complètement abolis et l'empêchent, malgré tout, de sombrer dans la psychose.

Névrose et psychose : le récit se penche sur des thèmes qui nous préoccupent tout particulièrement en tant que clinicienne. La névrose, comme nous l'avons mentionné plus tôt, se caractérise à la fois par des symptômes et par un certain aspect du Moi. Les premiers sont des troubles de comportements, des sentiments ou des idées qui manifestent une défense dépressive et réactionnelle contre l'angoisse et constituent, à l'égard du conflit interne, un compromis. L'aspect du Moi du névrosé est caractérisé, quant à lui, par le fait qu'il ne trouve ni de bonnes relations avec autrui, ni un équilibre intérieur satisfaisant. Autrement dit, et pour reprendre l'idée de Jacques Miermont, la névrose « révèle les failles, inhibitions, accentuations, dégradations des systèmes organisateurs des liens (relationnels) » (1993 : 30). La psychose, pour sa part, se caractérise par une coupure avec autrui. Ainsi, la névrose et la psychose dévoilent une relation au monde dans laquelle les liens avec autrui sont mal noués, fragiles, voire absents.

Le récit de Robinson, en mettant en lumière les conséquences de l'absence d'autrui dans son horizon expérientiel, illustre l'importance fondamentale d'une présence dans le développement et le maintien de la structure psychique. En fait, Bernd Jager (1998) va plus loin lorsqu'il affirme que non seulement l'autre soutient notre identité, mais nous permet d'habiter le monde. Par conséquent, nous pouvons penser que l'univers de Robinson se désintègre parce que celui-ci ne sent plus, à ses côtés, la présence bienfaisante d'un autre. Cette présence est comme un phare créant autour de lui « un îlot lumineux » (Tournier, 1989 : 45) sans lequel le monde deviendrait sombre et sans éclat, impossible à habiter puisqu'il ne s'ouvrirait plus sur un autre, sur un possible, sur un ailleurs.

Selon Jager, un monde humain n'est possible que s'il nous est offert par un autre. L'autre renouvelle notre accès au monde intersubjectif. Sa présence est la clé qui ouvre la porte de soi, de l'autre et du monde qui nous entoure. Il possède donc le pouvoir de transformer notre île, notre monde et nos paysages en un lieu habitable, puisque,

comme le dit Jager : « un domaine habité, qu'il soit corps humain, maison, village ou pays, se désintègre inévitablement et perd sa vitalité et son humanité au moment [précis] où il devient dépourvu de voisin » (1998 : 4).

Tournier est bien conscient de l'impact de cette perte lorsqu'il écrit

*que contre l'illusion d'optique, le mirage, l'hallucination, le rêve éveillé, le fantasme, le délire, le trouble de l'audition... le rempart le plus sûr, c'est notre frère, notre voisin, notre ami ou encore notre ennemi, mais quelqu'un, grands dieux, quelqu'un!* (1989 : 45-46)

En réalité, le vécu expérientiel de Robinson exprime un mal de vivre propre à la civilisation moderne bâtie sur l'individualisme et la solitude. Aux yeux de Jager, ce qui caractérise à la fois la vie moderne et la névrose, c'est l'absence d'un quotidien et d'une identité psychique capable de soutenir et de chercher la présence essentielle d'un voisin. En fait, la névrose fait référence à un style de vie non-dialogique, séparé de la présence d'un compagnon, d'un ami, d'un collègue, de tout être faisant office de voisin. Elle détourne l'individu de son rapport signifiant au cosmos et à la compréhension commune du Monde. Jager soutient que

*le névrosé est une personne qui ne parvient pas à former un tout unifié avec lui-même et qui est incapable de se reconnaître un Moi unifié dans le mouvement des circonstances. Le problème fondamental de la modernité en général et de la névrose en particulier est l'incapacité de façonner sa vie en un tout ordonné. À l'intérieur d'un tout ordonné, les parties interagissent entre elles et se définissent au contact l'une de l'autre.* (1998 : 4)

J. H. Van den Berg va dans le même sens lorsqu'il écrit : « [...] la cause du symptôme (névrotique) est l'isolement et le remède se trouve dans la capacité à surmonter cet isolement » (traduit et cité dans Jager, 1998 : 4). Mais comment surmonter cet isolement ? Dans le récit, Robinson constate les effets dissolvants et les conséquences de la solitude. Il comprend de quelle façon l'absence d'autrui entraîne la désorganisation de sa structure psychique et compromet l'existence de son Moi. Il perçoit son impuissance face à la dérélition, ce qui l'entraîne inexorablement vers l'angoisse, la folie et vers la mort psychique. Comment survivre psychiquement, se demande-t-il, lorsque l'autre fait défaut ? À cette question, Robinson répond en inventant autrui.

Pour échapper au sentiment de déréliction et fuir l'adversité, Robinson se laisse glisser dans l'enveloppe humide et chaude de la vase. Il s'abandonne à la douceur des sables des marécages, *substitut maternel* par excellence. La vase restaure une symbiose. Elle répond suffisamment aux besoins du héros pour qu'elle soit maintenant liée à ses plaisirs les plus profonds et à une impression de bien-être. La connaissance du monde de Robinson passe alors essentiellement par ses sens et son corps. Nous voyons qu'il vit toujours dans les *limbes* et que sa vie psychique est fragile, presque inexistante puisqu'il n'a plus de représentation nette de ce qui est lui et de ce qui est non-lui. Il est dorénavant enveloppé de telle façon que ses énergies et ses sensations internes ont trouvé un *lieu* où se reposer.

Le repli sur soi et la régression permettent à l'individu de s'organiser. Cette expérience a valeur d'intégration du vécu et elle est essentielle dans le sens où elle est le fondement permettant, dans un deuxième temps, de soutenir l'émergence et le développement du Moi de l'individu ainsi qu'une sensation d'habiter son corps et sa psyché.

D'un point de vue clinique, cette régression est intéressante, car elle permet de suivre le processus *développemental* de l'individu et de repasser avec Robinson les différentes étapes ontologiques et phylogéniques qu'emprunte un enfant au moment où il est jeté-dans-le-monde.

Avec l'épisode de la grotte, une autre étape du cheminement vers l'altérité est franchie : l'intersubjectivité commence à poindre. Robinson personnifie, en la nommant Speranza, l'île avec laquelle il poursuit un « long, lent et profond dialogue » (Tournier, 1989 : 47). À ses yeux, « Speranza n'est plus un domaine à gérer, mais une personne, de nature indiscutablement féminine, vers laquelle l'inclinaient aussi bien ses spéculations philosophiques que les besoins nouveaux de son cœur et de sa chair » (Tournier, 1989 : 86). Dès lors, la grotte, le ventre de Speranza, revêt une importance fondamentale pour Robinson. Dans ses profondeurs utérines, « la nature féminine de Speranza se charg[e] de tous les attributs de la maternité » (Tournier, 1989 : 92). La grotte devient, dans un premier temps, l'archétype de la matrice maternelle dans laquelle Robinson se laisse glisser. Certes, ce retour peut être considéré comme une régression au stade embryonnaire mais, contrairement à la souille qui conduisait à une fusion totale

avec l'autre, l'exploration de la grotte constitue non pas un retour à une matrice anonyme mais bien un retour à l'intérieur d'une *personne*, même si celle-ci reste un objet partiel pour Robinson.

Prolongeant métaphoriquement la grotte comme utérus, la caverne jouera un rôle prépondérant pour Robinson. Ici, la grotte, tout comme dans les rites initiatiques, permet la naissance et la régénération psychique. Plus spécifiquement, la grotte lui offre un lieu où se fait l'identification,

*c'est-à-dire le processus d'intériorisation psychologique, suivant lequel l'individu devient lui-même et parvient à maturité. Il lui faut pour cela assimiler tout le monde collectif qui s'imprime en lui, au risque de le perturber, et intégrer ces apports à ses forces propres, de manière à constituer sa propre personnalité et une personnalité adaptée au monde ambiant en voie d'organisation. L'organisation du moi intérieur et de sa relation avec le monde est concomitante. La caverne symbolise, de ce point de vue, la subjectivité aux prises avec les problèmes de sa différenciation.* (Chevalier & Gheerbrant, 1982 : 184)

De milieu utérin, la grotte devient dans un deuxième temps un giron maternel à partir duquel Robinson en viendra éventuellement à se voir comme séparé et distinct du contexte relationnel dans lequel il est imbriqué. La grotte représente alors une base de sécurité. Son ventre tiède offre un refuge à Robinson contre « ses terreurs et ses chagrins ». Elle est à ses yeux « un pilier de vérité et de bonté, [...] une terre accueillante et ferme », à la « tendresse impeccable » faite « de cette sollicitude infaillible et sans effusions inutiles » (Tournier, 1989 : 92). En fait, Speranza revêt toutes les qualités maternantes énumérées par D. W. Winnicott (1969)<sup>1</sup>, ce qui donne à notre héros un *fondement imperturbable d'une admirable solidité* pouvant soutenir sa naissance psychique. Si le naufrage symbolisait la naissance physique, le passage dans les entrailles de la grotte et l'accouchement de Robinson symbolisent la naissance psychique, voire spirituelle du héros.

---

1 Le psychanalyste D. W. Winnicott élabore, dans *De la pédiatrie à la psychanalyse*, trois fonctions de l'apport maternel dans le développement de la psyché, soit : le *holding* de l'enfant, c'est-à-dire le fait qu'il soit tenu et maintenu; le *handling*, la façon dont il est manipulé; le *taking care*, la façon dont on prend soin de lui.

Le roman de Tournier soutient donc le point de vue psychanalytique de l'importance de la première rencontre et de son impact déterminant dans le cheminement vers l'altérité. Aussi le récit met-il en valeur ce premier être qui nous accueille, nous propose le monde et nous invite à faire la transition du *non-être* à l'*être*. Or, même si l'île est vue par Robinson comme détenant une subjectivité propre, elle ne possède guère ce côté intentionnel pouvant initier la séparation nécessaire à l'altérité. N'ayant pas, dans le récit, de tiers nommé (réel ou symbolique) pour mettre fin à l'état édénique et inciter Robinson à s'émanciper, toutes les frontières entre lui et le monde extérieur finissent par être abolies. Voilà pourquoi Robinson sombre de nouveau dans un épisode psychotique. Ce n'est qu'à ce moment précis qu'il réagit, pris par la peur de mourir et de perdre son identité. En fait, il comprend enfin que la coupure doit provenir de lui car, tant qu'il reste englobé dans une matrice divine ou maternelle, son existence, psychiquement parlant, sera toujours menacée. C'est à ce moment qu'il s'arrache finalement à l'état fusionnel et entreprend de s'investir dans le monde des objets.

Robinson entreprend alors d'aménager l'île et, malgré son labeur, il retourne plusieurs fois dans la souille, puis dans la grotte. Nous retrouvons dans le récit de Tournier cette recherche de la bonne *distance* entre la proximité et l'exploration, qui se manifeste par la *danse* de Robinson dans laquelle Speranza lui sert de partenaire. Cette danse rétablit le lien qui l'unit à l'île. Elle prévient la désintégration du monde de Robinson. En fait, Robinson ne veut surtout plus que son monde, qu'il sent fragilisé, ne devienne de nouveau inhabitable.

Au contact de cette île-femme tant aimée, il découvre l'aspect hospitalier de son environnement; elle lui ouvre par sa présence les portes du monde intersubjectif. En fait, le récit nous dévoile l'ouverture du héros, non seulement au monde de l'île, mais aussi au monde du sacré. À ce moment précis du récit, Robinson comprend, contrairement à ce qu'il croyait, que Speranza, tout comme le monde, avait toujours été *là*, accueillante et invitante, à l'instant même où il avait été jeté-sur-l'île. Le développement de nouvelles capacités de conscience offre la possibilité à Robinson d'aborder l'existence sous un angle subjectif, du moins l'espace d'un instant, car ces moments,

il faut le dire, sont brefs et passagers. En réalité, Robinson ne fait qu'entrevoir le monde intersubjectif, sans vraiment en faire partie, étant donné que son Moi n'existe somme toute qu'assez rarement, puisqu'il n'est pas associé à un autrui *effectif*. Autrement dit, il ne se trouve associé à aucun être concret, réel, dont l'existence se traduit par des gestes.

Mais pourquoi, alors, lorsque survient enfin Vendredi, cet autre nécessaire et désiré, ce dernier ne s'incarne-t-il pas pour Robinson comme un autrui retrouvé ?

Probablement que les liens avec le monde tout comme la structure psychique de Robinson sont tellement fragiles, à ce moment-là, qu'il ne peut faire face à l'altérité de Vendredi sans être menacé dans ses fondements. Pour recevoir l'autre, pour pouvoir le comprendre, il faut être en mesure d'habiter le monde et d'offrir sa main à l'autre. Comprendre l'autre, c'est trouver une place dans sa propre maison pour l'accueillir. Ce qui revient à dire que pour être en mesure d'accepter la différence et pour être touché par Vendredi sans craindre le morcellement, Robinson doit posséder un moi suffisamment structuré. Il en est ainsi parce que l'altérité d'autrui déstabilise, fait de l'individu un être étranger à lui-même qui se révèle face à son altérité. Voilà pourquoi Vendredi devient, pour Robinson, le réceptacle de tout ce qu'il expérimente d'étranger en lui-même, de toutes les parties démoniques qui l'effrayent et qu'il ne peut, par conséquent, accepter. Vendredi devient mauvais pour lui parce qu'étranger et parce qu'il lui fait voir, par effet de miroir, son étrangeté, sa différence. Il est donc, à ce moment-là, tout aussi bien désiré qu'haï par Robinson.

Ici, le récit met en lumière le conflit psychique engendré par la présence d'un tiers : cet autrui, à la fois essentiel et menaçant, dans l'horizon relationnel. Essentiel, d'une part, pour le développement et le maintien de la structure psychique, sur fond d'altérité. Menaçant, d'autre part, parce qu'il compromet cette structure par son étrangeté. En fait, tout ce volet parle essentiellement de la crise engendrée par la venue d'un *alter* qui dérange, par sa simple présence, l'ordre imposé par Robinson.

En somme, nous constatons que devant l'autre, devant l'étrangeté et l'inconnu, devant la prise de risque ou tous les autres phénomènes qui peuvent mettre en péril l'intégrité et l'identité, la première réaction de l'individu est la peur et le rejet. Cette peur s'exprime habituellement à travers le déni, la colère, parfois même par le besoin de détruire, de tuer ou d'assimiler autrui. Il n'est pas rare non plus de voir un individu se camper derrière des certitudes lorsque sa structure psychique est menacée par ce qui est trop différent. Toutes ces attitudes sont en réalité des moyens de s'appropriier l'autre et de faire disparaître toute trace d'altérité, et de garder ainsi l'illusion de le maîtriser et d'en annuler les effets inquiétants. De cette façon, l'autre devient un esclave, un objet, une extension de notre propre corps, il est apprivoisé, devient familier et de moins en moins menaçant.

Néanmoins, il ne faut pas oublier que cette dynamique maître-esclave exige une complémentarité des rôles<sup>2</sup>. Le despote n'existe que dans la mesure où l'esclave reconnaît sa maîtrise sur lui. D'autre part, l'esclave lui-même n'a d'autre fonction que servir, admirer ou s'identifier au maître. Par son assentiment, l'esclave est certes chosifié, mais le despote de son côté ne peut exister en dehors de l'abaissement de l'esclave, en dehors de sa soumission et, de ce fait, il est tout autant réifié.

Or, ce mode narcissique par lequel chacun est réduit à une forme de servitude ne peut perdurer. En effet, il existe chez l'esclave (tout comme chez le maître) une volonté de dépassement. D'une part, l'esclave prend conscience de lui-même, de son corps, de ses désirs, de ses besoins et de ses différences. Au fur et à mesure qu'il se dévoile à lui-même, il revendique du même coup son existence et son étrangeté. Il n'est plus une chose, mais un être qui *s'émancipe* de son maître; autrement dit, il laisse dorénavant transparaître sa propre *rayonnance* et sa propre vie. Survient alors un moment décisif dans la relation : ou bien le maître exprime sa colère et exerce une coercition plus grande sur l'être en devenir et contraint le récalcitrant à retourner à l'état d'objet docile, ou bien il peut exprimer de l'étonnement devant cette

---

2 À ce sujet, voir « Autrui comme nécessaire », dans la thèse qui s'intitule *Le Phénomène de la rencontre : un pont vers le changement et l'altérité* (Martinez, 2004 : 217-238).

altérité et *lâcher prise*. Autrement dit, il se produit dans la relation un moment de crise qui incite à aborder l'autre comme un *sujet* et non plus comme un *objet*.

D'autre part, l'attitude du maître se transforme aussi. Robinson manifeste, de plus en plus, un profond ennui de ne pas trouver devant lui une pleine altérité avec qui dialoguer. Voilà pourquoi il cesse de voir Vendredi comme une extension de lui-même et abandonne l'attitude de l'être narcissique, égoïste et combattant pour adopter celle d'un véritable « Je » devant un « Tu ». Ce renoncement permet d'une part à l'esclave de ne plus être entre les mains de son maître, de s'émanciper et de créer un espace libre dans lequel son être pourra se déployer en devenant un sujet différencié et autonome. D'autre part, en disant « non » à l'état fusionnel, et en acceptant l'émancipation révélatrice de son altérité, l'esclave, tout comme le maître, installe une distance bénéfique au dialogue. Néanmoins, cette nouvelle relation entraîne un deuil mutuel. Ne pas faire perdurer l'état fusionnel implique de renoncer, tant chez le maître que chez l'esclave, à l'omnipotence et au désir de se sentir pleinement satisfait *par et dans* une relation avec autrui. Ce deuil crée un déséquilibre douloureux, mais cette douleur annonce la perte d'une ancienne façon d'être à laquelle succédera un nouveau mode d'être ouvert à l'altérité. C'est une souffrance nécessaire, puisque, comme le dit si bien Julia Kristeva, « l'oreille ne s'ouvre aux désaccords que si le corps perd pied. Il faut un certain déséquilibre, un flottement sur quelques abîmes, pour entendre un désaccord » (Kristeva, 1988 : 30). Ainsi, l'autre nous inquiète et nous déstabilise. Il peut semer le chaos dans notre espace habité tout comme il peut introduire une *re-naissance*.

Subséquemment, un travail de deuil est effectué par chacun des protagonistes, mais à des niveaux différents. L'un doit faire le deuil de son omnipotence (Robinson), l'autre de l'état de symbiose sécurisant où il se trouvait (Vendredi). Mais grâce à ce travail de deuil, il se fait un réaménagement de la relation qui permet dorénavant à deux « Je » d'entrer en relation et de montrer leur altérité dans le « Je-Nous ».

Rupture, déni, colère, prise de conscience et, finalement, acceptation de la perte font partie du processus intrapsychique du deuil menant au *changement*. C'est dans la rupture que la personne entre en contact

avec son humanité, c'est-à-dire qu'elle devient sensible à sa finitude, à la fragilité de la vie et aux bouleversements qui donnent à l'individu toute sa force, sa densité et sa noblesse. Néanmoins, durant les périodes de changements, le « Je » est hors foyer (dans les deux sens du terme, en tant que celui-ci renvoie à la fois à l'âtre et au focus [Stein, cité et traduit dans Houde, 1995 : 170]). Le sentiment d'identité du sujet en devenir est alors précaire en raison de l'instabilité du Moi. L'individu n'est plus ce qu'il était et tend vers ce qu'il sera, sans toutefois avoir atteint cet état. Cet écart entraîne un déséquilibre d'où émergent l'angoisse, la peur, et même des traumatismes qui rendent les transitions difficiles et, parfois, impossibles. Le besoin d'une *présence* se fait alors fortement ressentir, une présence rassurante qui faciliterait les moments de transition (grâce à un rite de passage) et qui favoriserait un nouveau schéma d'organisation du Moi. Dans le récit, cette présence est fournie par la grotte, puis par Vendredi.

Sur le plan relationnel, Vendredi joue le rôle de partenaire transitionnel dans une relation de personne à personne. Dans un premier temps, nous voyons qu'il efface son altérité. Il se met temporairement au service de Robinson de la même façon qu'une mère le ferait. Par ce retrait, Vendredi valide la subjectivité de Robinson. Ce retrait est le moment décisif pendant lequel se prépare le terrain propice à une rencontre entre les deux sujets. Cette rencontre n'est pas amorcée par un mouvement vers l'autre, mais bien par le mouvement *de recul* de l'Araucan. À ce sujet, nous voulons préciser que l'effacement de l'altérité de la mère (tout comme celui de Vendredi) n'est pas un geste de soumission mais un choix intentionnel pour inviter l'enfant à faire la transition du non-être à l'être. Cet effacement perdure le temps nécessaire pour qu'un lien de confiance s'établisse.

Selon le psychanalyste François Roustang, ce qui caractérise le mieux le partenaire transitionnel est cet amour de l'altérité. Cette attitude de dévouement est une disposition de l'esprit, une ouverture à l'étrangeté, à l'inconnu et une reconnaissance de l'altérité. Elle se manifeste à la fois par une suspension de sa propre subjectivité et par un don de soi qui s'expriment par un désir de mettre sa subjectivité *au service de* l'autre. Le partenaire transitionnel fait don de lui-même de manière à ce qu'une rencontre réelle avec l'autre, en tant que *sujet*, soit éventuellement possible. Pour ce faire, il révélera graduellement

son altérité pour introduire dans leur relation un degré d'étrangeté juste et acceptable pour l'autre.

Le partenaire transitionnel manifeste alors un étonnement, une curiosité devant l'altérité naissante d'autrui et il prendra intimement connaissance de ce dernier. Seule cette connaissance intime peut faire surgir la présence de l'autre. En fait, le recul permet au partenaire transitionnel de voir autrui d'un regard neuf et fertile et de devenir disponible à ce qu'il ne connaît pas. Hans-Georg Gadamer (1996 : 20) nomme « tact » cette capacité de prendre une distance et de laisser quelque chose dans l'indécis, ce qui demande une certaine humilité face à la finitude.

L'amour de l'altérité se manifeste aussi par un ensemble de gestes créant un contexte qui favorise l'ouverture à l'autre. Il exige une certaine qualité de présence, d'accueil et de disponibilité. Le rôle du partenaire transitionnel consiste à faciliter, par une attitude bienveillante, chaleureuse et vigilante, l'adaptation de l'individu vivant un changement éprouvant. De plus, ce qui est propre au partenaire transitionnel est l'aptitude à *laisser être*, c'est-à-dire une tendance à intervenir de manière à laisser l'autre être lui-même, ce qui lui demande d'être humble devant autrui. En fait, l'amour de l'altérité est une attitude nourrissante et à la limite *thérapeutique* qui fait, en quelque sorte, échec aux peurs, aux mécanismes de défense. Autrement, l'individu façonnerait ses expériences et ses relations personnelles pour maintenir l'état initial et empêcher le changement.

Cette attitude hospitalière libère un espace métaphorique. C'est un espace virtuel partagé et *sécurisant* où l'autre est invité à se montrer, à se dévoiler et à s'exprimer, et où il peut se sentir reçu et reconnu. C'est un endroit où il devient possible de vivre et d'aborder les expériences d'un point de vue subjectif pour leur donner sens, valeur et vie. Un tel endroit ne les rend pas intelligibles mais intégrables ou du moins acceptables pour le sujet en changement afin qu'elles cessent de le hanter.

Grâce à cette présence et à cet espace, le sujet peut entrer en contact avec son expérience, accroître ses capacités de concentration et développer une plus grande conscience de soi. L'attitude hospitalière du partenaire transitionnel optimise les capacités de symbolisation

du sujet et incite le changement. En somme, la présence non envahissante d'un autrui-sujet accueillant et présent donne lieu chez la personne en croissance à une révélation de soi et à un déploiement de sa différence.

Lorsque Vendredi propose à Robinson de ritualiser leur relation, il élabore un cadre qui ressemble au cadre thérapeutique; il invente un rituel d'hospitalité qui invite à apprivoiser l'étrangeté en fixant les comportements. Il introduit ainsi un élément stable, périodique et sécurisant dans leur relation. Tous ces gestes ritualisés sont des moyens de contenir et de vivre l'angoisse présente chez l'un tout comme chez l'autre. Le rituel de l'hospitalité et la loi qui le régit permettent aux deux individus de s'apprivoiser. Tranquillement, nous voyons dans le récit de Tournier que la relation entre les deux personnages devient de plus en plus profonde, de plus en plus intime. Ils deviennent plus familiers et une certaine chaleur se crée entre eux, une sympathie s'éveille et se transforme ensuite en une confiance de plus en plus forte et significative.

En conclusion, l'œuvre de Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, prend la forme, pour le lecteur, d'un roman initiatique. Le récit de Robinson porte sur l'importance des passages transitionnels entraînant divers changements psychiques (le passage d'un niveau de conscience à un autre) et illustre en même temps la manière d'établir un lien avec autrui.

Le récit nous parle de la création d'une relation intersubjective à l'occasion de laquelle notre monde se transforme en une terre de rencontre entre deux « Je ». Ce lien prend diverses formes, il passe par le rituel, la relation thérapeutique, la rencontre et il conduit vers l'expérience mystique. Il nous rappelle l'attitude à adopter, l'amour de l'altérité, le rôle du partenaire transitionnel, l'importance de la création d'un espace transitionnel où le jeu, le dialogue et la symbolisation prendraient place à l'intérieur d'une structure (un rite) incitant autrui à mettre sa parole en circulation, à partager et à créer ainsi un monde en commun. Il résulte de cette rencontre un rapport d'être à être, d'existence à existence par lequel chacun se dévoile, panse ses blessures, déploie sa créativité personnelle et optimise sa capacité de symbolisation.

Tout l'art de la psychothérapie tourne autour de la compréhension de notre rôle de partenaire transitionnel, comme thérapeute, et de la place que l'on doit assumer dans la vie d'autrui. En tant que clinicien, notre rôle est de considérer de près le phénomène de la rencontre puisque le patient nous demande d'être présent à lui et à son monde, d'une manière bien particulière. Ce qu'il demande, c'est de ne plus être seul avec ce qui le hante et d'être accompagné par quelqu'un dans son monde, pour y voir plus clair, pour mieux comprendre sa détresse, pour remettre de l'ordre dans sa maison et faire face aux incertitudes et aux indécisions qui l'habitent. C'est au moment où le client est accueilli par un sujet compatissant et validant son expérience qu'il parvient à se comprendre et que s'ouvrent pour lui les portes d'un monde habité.

La névrose se caractérise par la stérilité des contacts humains. La tâche fondamentale de la psychothérapie est de créer, cultiver et rendre fertiles les liens intersubjectifs. À ce sujet, Jager nous rappelle que notre tâche est d'accompagner le client, autrement dit, de se tenir à ses côtés. Robinson l'avait bien compris lorsqu'il écrivait dans son journal de bord que l'homme ne peut demeurer debout que s'il est soutenu par les siens latéralement, « par abords et côtoiements, comme quand on se trouve dans une foule ou avec un ami » (Tournier, 1989 : 88). En somme, ce que le récit propose, c'est que la compréhension de nous-mêmes et de notre monde surgit au travers de relations saines et généreuses avec un voisin.

Contre la névrose et la modernité, le roman de Tournier propose comme remède non seulement de nous ressourcer dans le monde originel des relations mais de redécouvrir *la joie de vivre*. Dans ce sens, l'œuvre *Vendredi ou les limbes du Pacifique* peut être considérée comme un hymne à la vie, à la joie, au repos, au jeu, à la nature, à l'innocence, à l'enfance. Par la présentation du cheminement de Robinson, le récit nous initie au monde intersubjectif et, du même coup, nous invite à restaurer l'unité brisée entre le monde matériel et le monde transcendant, entre le monde de l'obstacle et le monde du seuil, entre le profane et le sacré, entre les mortels et les immortels, voire même entre le corps et l'esprit. Il nous propose de réintégrer le surhumain dans l'humain, fonction qu'assume Vendredi en tant que

Dionysos, ce dieu qui fait éclater les barrières de l'individualisme et fait retrouver les sensations cosmiques.



# Nous sommes tous des Robinson

Espace et imaginaire dans la rencontre de l'autre

ÉRIC CHAMPAGNE

S'éveillant sur une île des Caraïbes au lendemain de son accostage de fortune, Robinson fait part d'une première réaction – négative :

*Ma situation m'apparaissait sous un jour affreux; comme je n'avais échoué sur cette île qu'après avoir été entraîné par une violente tempête hors de la route de notre voyage projeté, et à plusieurs centaines de lieues de la course ordinaire des navigateurs, j'avais de fortes raisons pour croire que, par arrêt du ciel, je devais terminer ma vie de cette triste manière, dans ce lieu de désolation. (Defoe, 1959 : 136)*

Mais il reprend vite courage, et son état finit par lui apparaître salutaire : « Même dans cette solitude, je pouvais être plus heureux que je ne l'eusse été au sein de la société et de tous les plaisirs du monde [...]. » (Defoe, 1959 : 210) Néanmoins, plusieurs années après son arrivée sur l'île, après avoir lentement exploré et aménagé son nouveau domaine, Robinson rencontre celui qu'il baptisera Vendredi, par qui il verra reflété et confirmé l'être qu'il est devenu au cours de ses années de solitude. Le récit de cette expérience à la limite de l'incroyable, de cet isolement radical, servira d'appui à une réflexion en deux temps – la solitude, puis la rencontre de l'autre – menée à partir des concepts de « neutre » et d'« appropriation ». Nous verrons ainsi que le roman *Robinson Crusé* est l'histoire d'une survivance, mais qu'il peut aussi être vu comme l'allégorie d'une condition essentielle de l'homme vivant en société et souhaitant communiquer avec ses pairs.

## I. Face à l'absence

### *Le neutre*

Le vaisseau dans lequel Robinson prend place sombre en mer au milieu d'un orage impétueux. Tous les membres de l'équipage y trouvent la mort, sauf lui. Assis sur la plage, hébété, il prend conscience

de son état de sur-vivant : « Je crois qu'il serait impossible d'exprimer au vif ce que sont les extases et les transports d'une âme arrachée, pour ainsi dire, du plus profond de la tombe. » (Defoe, 1959 : 112) Car Robinson *aurait dû mourir*, mais cela ne s'est pas produit. Son témoignage n'en est alors que plus troublant. Dans un tout autre registre, Maurice Blanchot a éprouvé quelque chose de semblable :

*Il a été placé devant un mur pour être exécuté. Il allait l'être, et la mort était déjà arrivée, décidée, arrêtée, imminente et inéluctable d'une certaine manière [...]. À cet instant, il échappe à l'exécution. Il se sauve lentement, sans fuir, dans des conditions à peine croyables. Il raconte l'histoire, et c'est arrivé.* (Derrida, 1998 : 63-64)

Devant l'impossibilité de nommer correctement cette expérience, mais aussi – et surtout – devant la nécessité d'en témoigner, Blanchot forge le concept de *neutre* :

*Le Neutre, la douce interdiction du mourir, là où, de seuil en seuil, œil sans regard, le silence nous porte dans la proximité du lointain. Parole encore à dire au-delà des vivants et des morts, témoignant pour l'absence d'attestation.* (Blanchot, 1973 : 107)

Je crois que la meilleure manière – peut-être la seule – de comprendre, de saisir l'idée derrière l'idée de *neutre* serait de l'approcher à partir de son action, plutôt que de sa théorisation. À partir des fictions, donc. Penchons-nous sur les citations suivantes :

*Je me penchai sur elle, je l'appelai à haute voix, d'une voix forte, par son prénom; et aussitôt – je puis le dire, il n'y eut pas une seconde d'intervalle – une sorte de souffle sortit de sa bouche encore serrée, un soupir qui peu à peu devint un léger, un faible cri; presque en même temps – de cela je suis sûr – ses bras bougèrent, essayèrent de se lever. À ce moment, les paupières étaient encore tout à fait closes. Mais, une seconde après, peut-être deux, brusquement elles s'ouvrirent, et elles s'ouvrirent sur quelque chose de terrible dont je ne parlerai pas, sur le regard le plus terrible qu'un être vivant puisse recevoir; et je crois que si à cet instant j'avais frémi et si j'avais éprouvé de la peur, tout eût été perdu [...].* (Blanchot, 1948a : 36)

*Ses yeux ne me quittaient pas. Elle se leva et, me levant aussi, je lui saisis les mains. Je la serrai violemment. Elle était raide, d'une raideur qui appelait le marteau. Tout à coup, l'étoffe de sa robe prit corps sous mes doigts. C'était quelque chose d'étrange, une surface irritante et lisse, une sorte de chair noire qui glissait, adhérait et n'adhérait pas, se soulevait. C'est alors qu'elle se transforma : je le jure, elle devint autre. Et moi-même, je devins un autre.*

*[...] Jusqu'à présent, chose bizarre à dire, nous avons eu le même corps, un véritable corps commun, impalpable et clair. Avec une rapidité bouleversante, ce corps se cassa en deux, se résorba et à sa place se forma une épaisseur brûlante, une étrangeté moite et avide qui ne pouvait rien voir et rien reconnaître. Oui, je le jure, je suis devenu un étranger, et plus je la pressais, plus je la sentais devenir étrangère, acharnée à me rendre présent quelqu'un d'autre et quelque chose d'autre. (Blanchot, 1948b : 44)*

L'expérience que vit la grabataire dans la première citation et celle à laquelle le narrateur de la seconde est convié sont des rencontres du neutre, où le sens se perd, où plus rien n'est proprement dit, pas même moi. « Affrontée à l'expérience extrême, je cesse de pouvoir prendre appui sur mon identité antérieure, je perds mon nom, mon être mondain, mon caractère : je ne suis plus personne de déterminé. » (Zarader, 2001 : 125) Total dénuement, le neutre ne peut s'approcher autrement que dans son action :

*On ne saurait définir le neutre avec exactitude et précision, et ceci pour cette première raison qu'il n'est pas un état stable mais une expérience dynamique dont le paroxysme repousse jusqu'aux limites mêmes de la phénoménalité de l'expérience. (Gibourg, 1996)*

Ainsi, le neutre se vit, mais ne souffre pas sa mise en mots. Pour Blanchot, il participe du dehors, d'une rupture du monde tel qu'on y accède normalement. Le neutre fait table rase, plonge dans une nuit où tout n'est que spectre, inconnu et inconnaissable. Et une fois la lumière ressurgie, on s'en extirpe estomaqué et muet, pris du désir paradoxal de faire témoignage de ce qui s'est déroulé, d'être compris. Blanchot a le mieux décrit ce qu'il entend par le neutre dans *L'Instant de ma mort*, où il relate une expérience traumatisante vécue au cours de la Deuxième Guerre mondiale, expérience qu'on peut croire au fondement même de toute son œuvre et qu'il n'a consenti à livrer qu'à la fin de sa vie. Robinson, quant à lui (sous la plume de Defoe, bien sûr), tente de rendre d'une manière semblable, quoique moins draconienne, sa soumission au neutre, alors qu'il s'est vu projeté, seul et ahuri, sur une île inconnue. L'écriture sert ainsi de passage entre l'épreuve du neutre et la tentative de se l'expliquer. Un passage qui s'avère salutaire, mais trop étroit.

*Le cri amuï qu'incarne l'écrit montre noir sur blanc que toute parole finit par se taire, comme tout homme par mourir; toute chose par disparaître, et*

*que ce silence où ça tombe, à la fin, donne à rebours un sens plus clair à l'insensé qui pousse obscurément à écrire comme à tout de suite aller au bout de sa vie, là où plus de différence n'existe entre se taire et parler ou vivre et mourir; entre errer dans le mutisme où l'on s'enferme aux confins du Harar ou de sa chambre à coucher et écrire ou lire sur ses propres lèvres le flot de paroles dans lequel sa propre conscience se trouve bientôt submergée.* (Ouellet, 1999 : 10)

Au cours de toutes ces années où il demeure seul sur l'île, on peut croire que Robinson doit travailler à ne pas retomber dans le neutre; il doit constamment se rappeler à lui-même, puisque les autres ne sont pas là pour lui servir de miroir, pour contribuer à la saisie – et par le fait même, à la stabilité – de son identité par leur présence et leurs actions. Étant seul mais persistant tout de même à survivre, il s'en remet à Dieu :

*Jusque-là ma conduite ne s'était appuyée sur aucun principe religieux; en fait, j'avais très peu de notions religieuses dans la tête, et dans tout ce qui m'était advenu je n'avais vu que l'effet du hasard ou, comme on dit légèrement, du bon plaisir de Dieu [...]. Mais après que j'eus vu croître de l'orge dans un climat que je savais n'être pas propre à ce grain, surtout ne sachant pas comment il était venu là, je fus étrangement émerveillé, et je commençai à me mettre dans l'esprit que Dieu avait miraculeusement fait pousser cette orge sans le concours d'aucune semence, uniquement pour me faire subsister dans ce misérable désert.* (Defoe, 1959 : 180)

Robinson passe ainsi du neutre à l'appropriation, du vide complet dans lequel il s'était d'abord trouvé à la lente conquête de l'espace où il est non plus condamné, mais donné à vivre.

### ***L'appropriation de l'espace***

Robinson n'échoue pas d'abord sur une île, mais quelque part, hors de l'eau : « J'ignorais encore où j'étais. Était-ce une île ou le continent? Était-ce habité ou inhabité? Éttais-je ou n'étais-je pas en danger des bêtes féroces? » (Defoe, 1959 : 122) Il se met alors à explorer cet endroit, et ce n'est qu'après avoir gravi une montagne qu'il se rend à l'évidence : « J'étais dans une île au milieu de l'Océan, d'où je n'apercevais d'autre terre que des récifs fort éloignés et deux petites îles moindres que celle où j'étais, situées à trois lieues environ vers l'ouest. » (Defoe, 1959 : 122) Une île que Robinson, après y avoir été jeté, va s'approprier, dont il va faire un *espace* proprement dit, en

découvrant les versants, les bois et les vallées, les endroits où le gibier abonde, les zones où planter le blé et où cueillir le raisin. Mais aussi, et parallèlement à ce travail de cartographie, Robinson va faire de cet espace un *lieu*. Selon Anne Cauquelin,

*les lieux appartiennent à une autre logique que celle de la carte; singuliers, faisant appel au temps, à la mémoire, chacun ayant son individualité propre, enveloppe de corps qui sont ceux aussi des corps de mémoire et de langage, ils sont difficilement descriptibles graphiquement. (2002 : 79)*

C'est ainsi que l'un des premiers gestes que fera Robinson – après dix ou douze jours de captivité – sera de planter un poteau en forme de croix portant l'inscription de la date de son arrivée sur l'île, poteau qui lui servira également de calendrier. C'est en le déterminant comme un lieu que Robinson pourra qualifier l'endroit où il se trouve d'île déserte. Car l'espace proprement dit n'est que la scène sur laquelle naissent les lieux. L'espace est ce dans quoi déambulent les animaux, poussent les fleurs et vivent les hommes. Il est fixe par définition, et vide de toute présence vivante. Le lieu, quant à lui, résulte d'une convention, d'une participation : on aménage un lieu dans un espace donné. On mesure, on cadastre, on établit ce qui en est et ce qui n'en est pas partie constitutive. Robinson, quant à lui, conclut qu'il est le seul être humain à habiter ce lieu, qu'il qualifiera conséquemment de désert.

Enfin, après l'avoir décrite comme espace et comme lieu, Robinson occupe l'île en construisant des *sites* : il a deux résidences, répétant ainsi sur l'île l'idéal de tout citoyen anglais qui se respecte; il s'y installe, se ménageant des jardins, des enclos, un côté de l'île. Le site est ainsi

*en rapport avec le lieu, ce lieu fait de mémoire dont nous entretenons les chorographes, mais aussi avec l'espace, partageable et mesurable de la physique. Situé, positionné, il occupe un morceau de territoire; mémorable, il échappe aux mesures calculées et terrestres. (Cauquelin, 2002 : 85)*

L'appropriation de l'île sera donc spatiale, temporelle et technique; bien qu'il ait eu accès au bateau qui l'a amené jusque-là, Robinson doit parfois se servir d'outils et de techniques qu'il ne maîtrise pas, quitte à les inventer. Plus tard, l'appropriation se révélera politique, quand il fera la rencontre de l'autre. Dans le récit de Defoe, Robinson

se contente plus souvent qu'autrement de copier en l'espace qu'il occupe le mode de vie qu'il avait avant son naufrage. Plutôt que de se fondre dans l'île et ainsi devenir un nouvel homme, il demeure un Anglais résidant sur une autre île que la sienne, répétant en solitaire le projet colonialiste de sa civilisation. La découverte se fait ainsi sur un mode paradoxal : l'île X est inconnue *et* est une autre-Angleterre – plutôt qu'une terre où tout serait non seulement à recommencer, mais surtout à refonder.

*La circularité close de l'île en fait une figure moniste d'immanence et de totalité, le simple fait de la désigner comme île revient à l'appréhender dans une relation duelle d'opposition avec ce qu'elle n'est pas, c'est-à-dire avec le continent, à la poser donc comme objet local au sein de la globalité du monde. Altération, car le regard ainsi introduit dans le milieu insulaire, qui projette sur le donné naturel les grilles interprétatives d'une conscience et d'un savoir, attente déjà à la virginité de l'île et lui confère un premier degré d'humanisation que parachèvera l'entreprise d'aménagement technique.*  
(Racault, 1996 : 104-105)

Dans les limites de ce dont il est pourvu, Robinson cherche à faire miroiter sur un territoire vierge les oasis et les mirages présents dans sa société d'appartenance. Il a beau passer vingt-huit ans sur son île, il n'en gardera pas moins l'espoir d'en sortir un jour, malgré tout, et malgré Dieu.

## II. La rencontre de l'autre

### *Le neutre*

À la suite de Blanchot, on peut dire que la rencontre de l'autre procède de l'im-pré-vu; elle est la nouveauté faite chair, elle surprend, arrache et désarçonne. La figure de l'autre ouvre une brèche et s'imisce en moi, instaurant un autre ordre de vision, charriant avec elle un univers impossible à circonscrire et qu'elle appelle pourtant à explorer. Pour Blanchot, « toute rencontre est déjà marquée, frangée de neutre » (Zarader, 2001 : 181); c'est dire que l'apparition, la survenue de l'autre dans ma vie m'extrait du sillon que je m'étais creusé et me fait voir ses bas-côtés, les limites contre lesquelles je l'ai d'abord tracé, mais aussi le paysage qui s'en dégage. La rencontre de l'étranger me force ainsi à voir une autre route que la mienne, et

à considérer la possibilité d'aménager un croisement avec celle-ci. Mais pour Robinson, l'appréhension de cette rencontre est surtout terrifiante :

*[...] moi, dont la seule affliction était de me voir banni de la société humaine, seul, entouré par le vaste Océan, retranché de l'humanité et condamné à ce que j'appelais une vie silencieuse; moi qui étais un homme que le ciel jugeait indigne d'être compté parmi le reste de ses créatures; moi pour qui la vue d'un être de toute espèce aurait semblé un retour de la mort à la vie, et la plus grande bénédiction qu'après ma félicité éternelle le Ciel lui-même pût m'accorder; moi, dis-je, je tremblais à la seule idée de voir un homme, et j'étais près de m'enfoncer sous terre à cette ombre, à cette apparence muette qu'un homme avait mis le pied dans l'île ! (Defoe, 1959 : 273-274)*

Il est vrai qu'après avoir passé plus de vingt ans sans côtoyer personne, l'idée de renouer avec la société doit être effrayante. Robinson a oublié l'autre, il s'est résigné à rester seul pour le reste de ses jours. C'est dire que sa rencontre avec Vendredi n'est pas seulement frangée, mais habillée de neutre, et que le choc de parler au « sauvage », de renouer avec la communication doit être aussi éprouvant que celui qui l'a retiré de la société. Deuxième expérience du neutre, qui projette Robinson une fois encore en dehors de la pensée. Mais cette fois, il n'est plus seul. L'apparition de l'autre tranche avec la solitude en instaurant un moment éthique; au milieu de la nuit du neutre se dessine d'abord un spectre, ensuite un visage, puis l'aube d'un regard. Robinson n'est plus condamné au soliloque, mais est appelé à accueillir l'étranger dans toute sa différence et à cheminer avec lui, l'un et l'autre s'éclairant mutuellement. Pour ce faire, il va non seulement réapprendre à parler, mais aussi apprendre à l'autre comment le faire en ses mots. Il relèvera ainsi le défi de toute communication : s'ouvrir à l'autre, quitte à devoir bifurquer de route un moment, quitte aussi à se rendre compte que l'on n'a pas pris la bonne direction.

### *L'appropriation de l'autre*

Au fil des années, Robinson s'est entouré de multiples haies et clôtures. Or, pour Roland Barthes, la clôture est un « espace de sécurité [...] où aucune intrusion du voisin n'est tolérée » (2002 : 93). Ce que la clôture empêche, c'est la surprise, l'inattendu, l'imminence

d'une figure étrangère. Mais elle ne peut éteindre la soif de l'autre. Pourquoi donc ? Selon Michel Tournier,

*autrui est pour nous un puissant facteur de distraction, non seulement parce qu'il nous dérange sans cesse et nous arrache à notre pensée intellectuelle, mais aussi parce que la seule possibilité de sa survenue jette une vague lueur sur un univers d'objets situés en marge de notre attention, mais capable à tout instant d'en devenir le centre. (cité dans Deleuze, 1969 : 406)*

Robinson n'avait pas prévu tomber sur une trace de pas dans le sable : « Je m'arrêtai court, comme frappé de la foudre, ou comme si j'eusse entrevu un fantôme. » (Defoe, 1959 : 269-270) Ici, le creux dans le sable, en tant que signe de présence humaine, est associé à un fantôme. Ces signes qui témoignent de l'autre en son absence permettent de se l'imaginer, de s'en faire une idée, d'en entrevoir le spectre encore difforme mais néanmoins pleinement agissant. Robinson confesse :

*Il n'est pas possible de décrire les formes diverses dont une imagination frappée revêt tous les objets. Combien d'idées extravagantes me vinrent à la tête ! Que d'étranges et d'absurdes bizarreries assaillirent mon esprit durant le chemin ! (Defoe, 1959 : 270)*

Avant de le voir en chair et en os, avant d'entretenir avec lui une relation quotidienne stable, Robinson habille le « sauvage » de toutes ses craintes.

Puis, après vingt-cinq ans de solitude, il entrevoit la possibilité de vivre avec un autre, et qui plus est, un « sauvage » : « [...] l'heure était venue pour moi de m'acquérir un serviteur, peut-être un camarade ou un ami [...]. » (Defoe, 1959 : 336) Cet homme qu'il sauve, il le baptisera du nom de Vendredi, instituant en lui dès le départ sa culture d'occidental (en effet, nous ne saurons jamais le véritable nom du nouveau venu). De plus, Robinson lui apprend la langue anglaise et ne mentionne jamais qu'il aurait lui-même acquis quelques mots de la langue du « sauvage ». Il va même jusqu'à l'évangéliser, répétant de fait le geste des membres du clergé qui accompagnèrent les premiers conquérants européens de l'Amérique. C'est signe que pour lui, le dommage causé par les Espagnols – qu'il rappelle à quelques reprises – fut avant tout matériel, et non culturel.

Robinson, au départ effrayé, finit donc par apprécier la présence d'autrui :

*Cette année fut la plus agréable de toutes celles que je passai dans l'île. Vendredi commençait à parler assez bien et à entendre le nom de presque toutes les choses que j'avais l'occasion de nommer et de tous les lieux où j'avais à l'envoyer. Il jasait beaucoup, de sorte qu'en peu de temps je recouvrai l'usage de ma langue, qui auparavant m'était fort peu utile, du moins quant à l'usage de la parole. (Defoe, 1959 : 351)*

Robinson éprouve toutefois quelques difficultés à comprendre Vendredi et à se faire comprendre de lui :

*Je lui demandai encore s'il savait comment je pourrais aller de mon île jusqu'à ces hommes blancs. Il me répondit : « Oui, oui, pouvoir y aller dans deux canots. » Je n'imaginai pas ce qu'il voulait dire par deux canots. À la fin cependant je compris, non sans grande difficulté, qu'il fallait être dans un grand et large bateau aussi gros que deux pirogues. (Defoe, 1959 : 354)*

Le roman de Defoe montre bien, à un degré extrême, comment la communication avec l'autre, qu'il soit mon père, mon voisin ou un quelconque « sauvage », ne se fait pas sans une part d'imagination, mais aussi, et surtout peut-être, sans un optimisme naïf qui pousserait à croire que le message que j'ai en tête pourrait être complètement saisi après être passé par les écueils de sa traduction en signes, de sa profération physique et de sa retraduction chez l'autre. Aussi, comme l'avance Foucault,

*il n'est donc pas possible de définir l'imaginaire comme la fonction inverse, ou comme l'indice de négation de la réalité. Sans doute se développe-t-il aisément sur fond d'absence, et c'est surtout dans ses lacunes ou dans les refus qu'il oppose à mon désir que le monde est renvoyé à son fondement. Mais c'est à travers lui aussi que se dévoile le sens originnaire de la réalité; il ne peut donc en être par nature exclusif; et au cœur même de la perception, il sait mettre en pleine lumière la puissance secrète et sourde qui est à l'œuvre dans les formes les plus manifestes de la présence. (2001c : 141)*

La communication est affaire d'imagination. Le travail de celle-ci emplit l'espace laissé entre les signes pour reconstituer l'essence d'un message. L'homme qui souhaite communiquer avec son semblable utilise des mots, des images, des gestes dont il a une définition propre, en espérant que l'autre aura la même. Comme ce n'est jamais vraiment le cas, étant donné l'expérience et les connaissances de chacun,

l'imagination sert en quelque sorte de vernis linguistique, habillant le message et faisant en sorte que le *vouloir-dire* se rapproche au mieux de l'*interprétation*. Jusqu'à un certain point, la communication est donc aussi affaire de fiction. Car la fiction ne remet pas en jeu la vérité ou le mensonge, elle se situe à un autre niveau. Elle est le déploiement de toute possibilité, le seul champ où des êtres qui sont tout et rien en puissance peuvent exister. La fiction n'est pas un lieu, mais un déplacement constant, un pur mouvement d'idées, une création continue qui se perpétue par la tension qu'elle inflige à nos percepts, par la distorsion qu'elle applique à nos conceptions banales du temps et de l'espace. La fiction, comme la communication, est un processus, une mise en œuvre.

*Certes toute œuvre, pour peu qu'elle porte la marque d'un auteur, peut, à un moment ou à un autre, produire un effet de reconnaissance ou de sympathie. Mais, dans le cas d'une œuvre non visuelle, cet effet passe par les images mentales que produit celui qui la lit ou qui l'écoute. C'est la capacité de cette œuvre à solliciter son imagination qu'il apprécie d'abord, non, à proprement parler, la coïncidence entre ses propres images et celles, qui lui échappent par définition, que pouvait bien « avoir en tête » l'auteur quand il élaborait son œuvre. (Augé, 1997 : 146)*

La mise en œuvre d'objets de sens, qu'ils soient visuels ou non, exige un travail herméneutique visant à restituer le contenu du message qui cherche à se dire. Lisons Wittgenstein : « Chaque signe défini dénote *par-delà* les signes qui servent à le définir; et les définitions montrent la direction. » (1993 : §3.261) Considérant mots, gestes et images comme des signes, on peut avancer que ces éléments sont comme des doigts qui pointent vers un domaine de sens, des lumières éclairant une certaine région conceptuelle. Heidegger va plus loin et tranche en avançant que « la parole est faire-signe et non signe au sens de la simple signification » (1976 : 113). Car le sens original d'un message est mort-vivant, condamné à ne jamais être saisi dans son immanence première.

*Remonter en deçà du langage, ou d'une expression, pour en comprendre le sens, ce n'est pas retrouver la pureté d'un vouloir-dire, mais prêter l'oreille à la détresse de tout dire, à l'urgence qui se cherche dans les termes mêmes où elle s'abîme. [...] Les mots que nous balbutions ne sont jamais ceux que nous aurions dû dire. (Grondin, 1999 : 12)*

Le travail de l'imagination et de la fiction participe à l'appropriation de l'autre, mais celle-ci n'est jamais complète; au neutre inaugurant la rencontre d'autrui succède un rapprochement, mais jamais une communion. Ainsi, l'exemple de Robinson, parce qu'il est un cas isolé de communication dans laquelle une expérience – disons modérée – du neutre peut être vécue, montre bien l'espace existant entre les signes et le sens, un espace qui n'est pas vide, mais occupé tout entier par l'imagination qui seule est à même d'établir au moins un courant, une connexion entre des êtres humains cherchant à pallier à leur solitude ontologique.

### III. Une dialectique du sens et de l'absence

En conclusion, et pour faire le point sur ce qui a été dit auparavant, nous rapprocherons les concepts de « neutre » et d'« appropriation » au moyen de la pensée de Paul Ricœur. Après avoir caractérisé l'interprétation comme appropriation, celui-ci avance que « [...] l'interprétation "rapproche", "égalise", rend "contemporain et semblable", ce qui est véritablement rendre *propre* ce qui d'abord était *étranger*. » (Ricœur, 1986 : 171) Ainsi, l'appropriation exerce un travail de *désaliénation*, elle « civilise le sauvage » en face de soi. Mais Ricœur va plus loin en affirmant que toute appropriation se fait sur le terrain d'une désappropriation préalable. Parlant de l'interprétation d'un texte, il souligne que

*[...] de la même manière que le monde du texte n'est réel que dans la mesure où il est fictif, il faut dire que la subjectivité du lecteur n'advient à elle-même que dans la mesure où elle est mise en suspens, irréalisée, potentialisée, au même titre que le monde lui-même que le texte déploie. (1986 : 131)*

Cette mise en suspens, ce vide préalable à l'appropriation, partage selon moi plusieurs traits du neutre tel que pensé par Blanchot. Neutre et appropriation pourraient finalement se poser en termes dialectiques, l'activité de celle-ci ne se réalisant pleinement qu'une fois son terrain dégagé par celui-là. Car Ricœur est catégorique à ce sujet : « [...] la compréhension est [alors] autant désappropriation qu'appropriation. » (1986 : 131) Là où la désappropriation jette Robinson – et tout individu – dans un vide conceptuel, une double appropriation, via le travail conjugué de la mise en espace, d'abord, puis de l'imagination et de la fiction, restitue à l'être la possibilité

de communiquer et de se (faire) comprendre. La double appropriation érige la scène sur laquelle se dérouleront les actes de langage; elle tend, au détour d'une lueur aurorale, l'horizon de toute compréhension.

*Moi, pauvre misérable Robinson Crusoé, après avoir fait naufrage au large durant une horrible tempête, tout l'équipage étant noyé, moi-même étant à demi mort, j'abordai à cette île infortunée, que je nommai l'Île du désespoir.*  
(Defoe, 1959 : 147)

Cet homme au bout de lui-même, ce survivant magnifique, est à notre image : nous demeurons seuls sur notre île intérieure, aménageant notre territoire du mieux que nous le pouvons, en attendant la survenue de l'autre. Robinson plonge à deux reprises dans les abîmes du neutre, pour en revenir transformé à chaque fois. Il s'approprie son nouveau séjour, le transforme selon ses idées, puis après avoir été soumis au spectre de l'autre, entreprend de le connaître et de le comprendre, répétant par le fait même le geste primordial, celui à partir duquel l'homme apprend à ne plus être seul, ou du moins à croire qu'il ne l'est plus. Ce faisant, Robinson nous fait signe par-delà l'espace de l'imagination; à nous de le comprendre. Car, considérons-le et assumons-le, nous sommes tous des Robinson, explorateurs malgré nous, attendant que la figure de l'autre veuille bien apparaître, bousculant par le fait même notre immense solitude en devenant un personnage de notre histoire.

# *Homo Turisticus Laddakiensis*

Prolégomènes pour l'élaboration de critères taxinomiques concernant l'exo-population laddaki, ses mœurs, comportements et structures imaginales

Philippe SOHET

*Notules en hommage sincère au vénérable Dr. Jacques Richon et au non moins qualifié Dr. Roland Neff, patients compagnons d'aventures.*

## **Ouverture générale en forme de mise au point : étrange étranger**

Mettre le pied en terre étrangère, on le sait, expose le voyageur à l'altérité. Le réflexe usuel en réponse à semblable insécurité est celui du balisage : jalonner le nouveau territoire culturel de quelques repères (souvent importés), essayer de se dresser peu à peu une première cartographie qui permette d'y survivre à moindre mal. Opération qui invite notamment à essayer de discerner les flux de population qui composent le tissu social local. Arpenter les ruelles de Leh, par exemple, nous invite à discerner certaines variations physiques et culturelles qui, au terme d'une sensibilisation plus avancée, conduiront à distinguer la population laddaki de ses composantes kashmiri, hindu mais aussi pakistanaise, tibétaine ou népalaise. Et des touristes, bien entendu, s'empresserait-on d'ajouter pour afficher un souci d'exhaustivité, ma foi, bien factice en l'occasion.

Car cette dernière dénomination n'est rien d'autre que l'effet réducteur du classique aveuglement guettant tout anthropologue en herbe. En réalité, LE touriste n'existe pas. Les touristes constituent moins un genre, une tribu culturelle, qu'une polarité aussi réductrice que pouvait l'être la figure de l'étranger avant de mettre le pied dans la réalité laddaki. Derrière l'appellation de touriste se cachent des mouvances diversifiées qui s'opposent, se croisent et se démarquent de façon tout aussi significative que le tissu social dans lequel il évolue. Il est curieux, il est désolant, de noter cette difficulté à lire le proche avec la même diligence que nous prétendons décrypter le lointain.

Cet aveuglement qui nous retient de lire notre condition de touriste, nous freine dans la compréhension du regard de l'autre sur nous : comment le voyageur est-il lu par l'autochtone ?

Si le tourisme n'a pas échappé aux recherches de nos respectés collègues, il n'en va guère de même, paradoxalement, du touriste. Le tourisme se chiffre, ses déplacements circonstanciels, ses effets de mode, ses flux migratoires se calculent et se cartographient. Mais le touriste, lui, pour la plupart de ces démarches, n'existe qu'en tant qu'entité implicite (pas de tourisme sans touriste) et abstraite (le touriste n'a pas d'identité singulière : il est). C'est donc à une première tentative de description du genre *Homo turisticus*, de ses mouvances, ses mœurs, ses imaginaires que les quelques modestes paragraphes qui suivent s'attacheront. Ou, plus exactement, s'y attelleront avec bonne volonté mais en toute modestie, s'installant en appel à des recherches ultérieures. Car, en effet, l'ampleur restreinte de la période d'observation ainsi que les conditions de leur cueillette ne peuvent assurer, à ce stade, une quelconque valeur confirmée, encore moins l'exhaustivité probante aux propositions qui suivent. Par contre, bien que ne relevant que du seul *Turisticus laddakiensis*, il serait sans doute pertinent d'en tester l'extrapolarité à des mouvances parallèles telles que *Homo turisticus nepalis*, *Homo turisticus machupichi*, *Homo turisticus sahariensis*.

## Premières démarches, premiers regards, première typologie

### *D'une expérience fondatrice*

Faut-il encore mentionner pareille évidence ? Toute réflexion de quelque valeur prend son origine, le plus souvent, dans une expérience primaire. Au départ de ces lignes, le souvenir de ces heures dans les ruelles pentues de Manali, nouveau havre touristique de l'Inde septentrionale. Le visiteur fraîchement débarqué y est happé par le flot incessant de ses congénères qui transhument entre les deux versants de la vallée, entre la source chaude et le temple, la pension et les boutiques. Il ne lui faudra pas longtemps pour noter les premières disparités parmi les Occidentaux croisés.

Ainsi il se retrouve parmi tant d'autres de ses semblables : perpétuellement agités, sautant d'échoppe en échoppe, ces derniers se déplacent en *cherchant* (le temple à visiter, le café recommandé). D'autres, au contraire, ne quittent leur terrasse que pour filer sur d'antiques motos Royal Enfield jusqu'à une autre terrasse du versant opposé. Puis en revenir toujours aussi décidé, toujours à la même allure. Eux ne cherchent pas, *ils vont*, ils connaissent les bonnes places. Le représentant de ce type sait, il va, vite, sans concéder un regard. Mais il en est encore d'un autre type. Ceux-là paraissent n'avoir plus à chercher. Ils y sont. Depuis longtemps semble-t-il. Il ne leur reste plus que l'*attente* comme principale activité. Ils ne se déplacent plus guère, si ce n'est, à l'occasion, pour guider les agités de la première catégorie et se faire offrir de quoi poursuivre leur incrustation locale.

Au cours des déambulations, cette première perception fruste se renforcera peu à peu d'autres marques significatives, qu'elles soient d'ordre physique (le cheveu encore propre pour les premiers, la barbe de quatre jours soigneusement maintenue des pressés, les systèmes pileux abondants des stationnaires) ou vestimentaires (le *Polo* immaculé des nouveaux arrivants, la veste de cuir pour les deuxièmes, les tuniques et pantalons amples de coton pour les autres. Les artefacts (caméra et sac à dos pour les premiers *versus* le collier et la besace pour les derniers) et même la sociabilité paraissent affectés selon les catégories. Le novice a la socialité généralement grégairre alors que le motocycliste semble réserver ses rapports à quelques élus triés sur le volet (compagne de moto, autochtone du même âge, propriétaire de restaurant sélectionné). Le troisième demeure, plus souvent qu'autrement, en solitaire ou en seule compagnie des locaux.

Poursuivre la piste, franchir les contreforts himalayens, se retrouver en territoire laddaki et se voir confronter, à quelques variantes près, aux mêmes distinctions n'est pas sans étonner. Ce qui, à ce stade, ne semblait relever que d'un phénomène circonstanciel, paraît au contraire s'inscrire dans une logique débordant le *local*. Une incitation à prolonger, affiner la nomenclature, en tester la portée heuristique.

### *D'une première typologie*

Rendons-nous à l'évidence : il ne faut guère de temps au regard affiné pour repérer les premières strates déterminantes qui travaillent la population touristique laddaki. Le principal paramètre discriminatoire des trois sous-groupes repérés semble bien être d'ordre temporel. Soit, pour faire simple, la durée assumée de la condition touristique dans un cadre culturel précis. Suivant cette seule dimension temporelle, il serait donc possible de répartir *Homo turisticus* selon diverses dénominations telles que : touristes de passage, touristes en séjour et touristes en résidence; touristes de la semaine, du mois, de l'année. Voire encore, suivant une métaphore horticole, le touriste éphémère, annuel ou vivace. Pour notre part, nous avons préféré opter plus discrètement pour la trichotomie : touriste de *Stade I*, *Stade II* et *Stade III*. Une telle nomenclature, en effet, annonce plus explicitement la non-étanchéité des figures, l'évolution possible de l'une à l'autre.

Mais, ne nous y trompons pas, de telles observations d'ordre vestimentaire, physique ou autres restent extérieures et constituent les épiphénomènes d'une logique plus cardinale. Car, ce que ce paramètre temporel recouvre n'est rien d'autre que la tension du processus identitaire lui-même. Le touriste est essentiellement un être en transhumance. Entre deux régions, mais également entre deux pôles d'identification. Pour plus d'exactitude, nous dirions qu'il est en train d'ajuster sa structure identitaire au sein d'une polarisation culturelle : le domestique et l'exotique (D, E), ou encore le même et l'autre (M, A).

*Homo turisticus* du stade I (dorénavant HTSI) se trouve en processus de négociation active entre D et E et peut assumer cette phase au moyen de quelques figures typiques selon la polarité investie de manière prépondérante. Cette tension peut être illustrée par deux figures, polarisations extrêmes, caricaturales, certes, mais significatives. Ainsi, d'une part, certains paraissent bien voyager avec la région d'origine en tête, dans le sac et le comportement. Ils ne peuvent s'empêcher de prendre la mesure de la nouvelle réalité à l'aune du (confort laissé au) pays natal. Endossant comme tels les modèles classiques du *colonial* (ou du *missionnaire*), ils semblent bien éprouver quelques difficultés à se laisser interpellé par l'Autre. L'Autre se voit essentiellement réduit à celui qui n'a pas encore découvert tel

et tel bienfaits de la modernité occidentale. Le voyage est moins un déplacement spatial que temporel : il est ce qui permet de remonter dans le temps, mesurer la distance, sourire de réflexes jugés archaïques. Pour ce type de HTSI, la prépondérance du pôle domestique peut être rendue par la formule ( $D > E$ ).

Renversant l'investissement identitaire, HTSI propose également la figure bien connue des *Dupond-Dupont* admirablement décrite par Hergé. Le *Dupond(t)* se fait immédiatement remarquer par son souci intempestif de se faire discret, de s'immerger dans la nouvelle culture. Il est le premier à adopter avec entrain les mœurs locales, à tenter de gommer les marques d'origine. Ainsi que leurs célèbres jumeaux de papier, ces HTSI sont régulièrement la source de nombreuses scènes caricaturales qui font l'hilarité des uns (E) et la honte des autres (D). La prégnance identitaire de ce type de HTSI pourrait donc être rendue par la formulation ( $D < E$ ).

Si la tension identitaire de HTSI se joue essentiellement entre le Domestique et l'Exotique, le Même et l'Autre, soit (M/A), le cas de HTSII est déjà plus complexe. En effet, son investissement identitaire ne relève pas d'une structure bipolaire mais tripolaire. Un troisième pôle vient s'insérer entre le domestique et l'exotique, déstabilisant ainsi la tension de base. Ce nouveau pivot n'est autre que le touriste lui-même. Pour HTSII, l'enjeu n'est peut-être pas tant de se positionner par rapport à l'exotique que par rapport à son compatriote. HTSII mettra de ce fait beaucoup d'énergie pour ne pas être pris pour un touriste novice, il affichera une assurance qui devrait faire de lui un senior auprès du touriste fraîchement débarqué, réclamant du même coup un traitement particulier de la part de la population locale. Prière de ne pas le prendre pour le *vulgus* pigeon. Il s'agit, en quelque sorte, d'être un peu plus « autre » pour les « mêmes », un peu moins « même » pour les « autres ». Sa dynamique identitaire peut donc être schématisée de la façon suivante : ( $M \leftarrow A' / M' \rightarrow A$ ).

Quant au touriste de *Stade III* (HTSIII) son observation révèle une curieuse dynamique identitaire. HTSIII semble bien, de fait, se définir moins par son désir propre que par son rapport au désir du touriste de stade I ! En réalité, le projet qui motive le HTSIII est d'offrir ce que recherche le HTSI. Pour ce faire, HTSIII se présente sous deux figures de nature quasi antithétiques. Le *Stade III autonome* et le *Stade III orga-*

*nisé, institutionnalisé.* Le HTSIII autonome propose au touriste nouveau l'image d'une Altérité mythique qu'il attendait, un Autre vécu par l'exemple, notamment par ces icônes *baba-cool* vivantes et semblant surgir tout droit des années 60. Ce faisant, il confirme la quête de HTSI. De son côté, le HTSIII institutionnalisé (le tour operator installé, le propriétaire occidental d'un commerce ou d'un lieu de restauration) tente d'assurer les conditions du maintien sécurisant des piliers culturels d'une patrie lointaine, de recréer et maintenir, en quelque sorte, Ici un Là. Mais autonome ou institutionnalisé, le rôle d'HTSIII est d'aménager l'Étranger à la hauteur du Domestique. Ce qui s'exprime, selon notre schématisation, dans la formule :  $[f(E) = D]$ .

## De quelques développements circonstanciels

### *Des cases à la carte*

Nous ne sommes pas sans être conscient de la rusticité et du caractère approximatif des quelques propositions qui précèdent. Elles demandent à être nuancées, poursuivies, affinées et testées de manière plus convaincante. Sans prétendre à de tels développements dans le cadre de ces notes, quelques remarques néanmoins, quelques pistes aussi, nous semblent pouvoir être apportées ici.

La trichotomie adoptée ci-avant ne devrait pas masquer deux réalités qui l'affectent autant dans sa dimension qualitative que quantitative. Si l'opposition entre HTSI, HTSII et HTSIII est pertinente pour l'étude de leur dynamique mutuelle, il faut bien le constater : leur présence numérique est déséquilibrée et HTSI domine très largement le territoire. Par ailleurs, l'aperçu qui précède resterait tronqué si nous ne mentionnions pas le fait que ni HTSII ni HTSIII n'acceptent en fait l'étiquette de « touriste ». Leur propre perception se construit *contre* ou *pour* le touriste, jamais *comme* un touriste. Pour ces raisons quantitative et qualitative, il apparaît donc que HTSI est le touriste du type le plus pur, véritable prototype de *Homo turisticus turisticus*.

Par sa représentation massive sur le terrain, *Homo turisticus de Stade I* ne peut qu'offrir une grande variété de figures (sous-espèces du genre?) dont la simple opposition entre les *Missionnaires* et les *Dupond(t)* ne peut, à elle seule, rendre compte. D'autres cristalli-

sations se laissent en effet suffisamment percevoir pour être mentionnées ici. Leur présentation sera aussi l'occasion d'une précision méthodologique importante. Il ne s'agira pas d'ajouter des catégories supplémentaires aux côtés des précédentes, comme autant de nouvelles cases dans lesquelles essayer de faire rentrer les sujets observés. Il serait plus approprié de se représenter la dynamique D/E sous la forme d'un continuum dont les figures précédemment illustrées caricaturent, comme nous l'avions alors mentionné, les positions extrêmes. Pour éviter cette stigmatisation caricaturale, nous préférons parler de type *Alpha* (là où D conserve plus de poids que E) et de type *Béta* (dans le cas inverse). Autour de ces deux types de base, d'autres polarisations peuvent venir se greffer comme autant d'intensités variables. On le voit : ce repositionnement dénommatif a pour enjeu d'éviter une catégorisation en forme de « tiroir d'imprimerie » et de viser davantage une représentation cartographique dans laquelle, en fonction des quelques balises identifiées, les positions sont multiples. Parmi ces nouvelles cristallisations, relevons les plus explicites.

### **Le Pro**

Le *Pro*, ou *l'Expert*, se reconnaît essentiellement à son équipement. Le *Pro* n'a pas de montre, il affiche un altimètre-baromètre-pulsateur, il ne porte pas de lunettes solaires mais des Oakley, préfère la casquette ultralégère à la coupe étudiée au simple chapeau, ne délaissera guère les solides semelles de ses chaussures pour des sandales aérées. L'allure du *Pro* varie ainsi selon les modes. Le succès des lunettes solaires aux larges bords amovibles colorés, en vogue au cours de l'été 2005, lui auront valu le surnom familier de *Pingouin*. De ce qui précède, on pourrait aisément déduire que l'attirail du *Pro* se choisit en fonction des critères de l'efficacité technique et de la mode. Pas vraiment, car le matériel et la tenue du *Pro* est un dosage soigneusement soupesé d'innovations dernier cri et de pièces vétérannes dont le vécu fait de véritables cicatrices testimoniales de son expérience. C'est qu'il ne faudrait pas que la nouveauté le range parmi les nouveaux venus du terrain. En réalité, par certains aspects, le *Pro* se rapproche d'une catégorie intermédiaire entre le *Stade I* et *II*. Car en trek, le *Pro* révèle sa véritable nature, il endosse la logique identitaire de *HTSII* : ses efforts se tournent vers la distinction par rapport aux simples randonneurs d'occasion, là il est sur son terrain, il peut exhiber son matos (ne

pas dire équipement), en action il prodigue volontiers ses conseils, tout en inquiétant ses compagnons par la précision de son attirail, le nombre de ses avis. Par contre, le *Pro* n'échappera pas toujours au danger qui le guette, celui de la valse-hésitation entre les multiples pièces et options disponibles : une veste au thermophile de 3/4, 2/3 ou 5/8 d'épaisseur ? Attitude qui peut ramener singulièrement ses performances au niveau du novice.

### **Le Patriote**

Le *Patriote* est, en quelque sorte, la version exacerbée du touriste de type *Alpha*. Il a la fibre nationale qui s'exacerbe à la distance. À l'étranger, il se conduit comme en territoire (culturellement) conquis. Le *Patriote* recherche essentiellement à reconstruire son univers partout où il passe : il limite ses fréquentations à ses compatriotes, arbore fièrement le pavillon national et affiche en langue maternelle. Il n'achète pas tant qu'il importe et fait venir sur place sa nourriture ou, à la limite, réquisitionne un artisan local pour sa seule production : restaurant réservé, production monopolisée. Le *Patriote* c'est l'Israélien à Leh, le Belge en Espagne, le Hollandais en Ardèche, le Suisse au Club Méditerranée.

### **L'A-touriste**

Plus *Anti-touriste* que *non-touriste*, l'*A-touriste* supporte difficilement ses semblables, il décrie et s'exclut résolument des mouvements touristiques qui agitent le lieu choisi. Il n'est cependant pas le moins visible dans sa dénégation de son propre statut. Car son propos est d'autant plus acerbe qu'il se sait rangé par l'Autre parmi les siens. Son rêve tourne en fait autour d'un Laddak confortable mais vierge et dont il serait l'unique visiteur. Refusant systématiquement de fréquenter tout ce qui attire ses semblables, il s'enorgueillira de visiter le Pérou sans le Machu-Pichu, de traverser Delhi sans concéder un détour au Taj Mahal, bref il connaîtra mieux les terrasses de café que les chefs-d'œuvres locaux qui l'ont pourtant fait se déplacer en terre étrangère.

## **Le Méta-touriste**

Longtemps confondu avec l'*A-touriste*, le *Méta-touriste* a mis du temps pour se laisser repérer. Avec lui, il partage une attitude de mise à distance; de lui, il se distingue par le regard. Ici, point d'amertume mais un souci constant de lire ce qui l'entoure, d'avoir un discours sur l'expérience, de ne pas se laisser surprendre par les questions de ses compagnons. Le *Méta* aimerait savoir, aimerait surtout que l'on croie qu'il sait. Devant la surprise, il aura le réflexe d'évaluer la situation à la lumière d'une autre culture visitée (interrogée, lue auparavant), à la question embarrassante, il opposera des observations aussi précises que futiles (du type : « Il est toujours intéressant de voir comment dans les populations sub-himalyennes de l'ex-régime anglo-saxon les codes de l'étiquette se dotent... »).

### ***Ici, petite synthèse provisoire : d'une culture l'autre***

La pulsion typologique qui anime nombre de nos confrères ne peut s'expliquer qu'en fonction de ce qu'elle donnerait à lire du phénomène qu'elle prétend aborder de la sorte. Qu'en serait-il des catégories grossières qui précèdent? Renonçant à en justifier longuement la pertinence, proposons-nous plutôt de LES soumettre au test de la quotidienneté. Par exemple, la commande à la terrasse d'un café. Le type *Alpha* se renseignera sur la possibilité d'obtenir un expresso bien tassé avec une larve de lait écrémé biologique, comme il en a le goût et l'habitude en terre natale. Le type *Béta*, lui, à l'inverse, s'empresse de commander un thé de beurre local (même s'il se trouve plutôt en milieu urbain kashmiri que sur les plateaux venteux du Tibet Oriental). Prudent (méfiant?), le *Pro* ne se départit jamais de ses poudres énergisantes alors que le *Patriote* ne se pose pas la question : il a fait importer mets et breuvages nationaux et, de toute façon, ne fréquente guère les cafés : il a recréé son propre bar dans l'enclos de son camp de base en ville. L'*A-touriste* non plus ne se pose pas de question : où qu'il soit, les breuvages transnationaux (bières et sodas) feront parfaitement l'affaire. Le *Méta*? Le *Méta* n'a pas le temps de boire, il lit, observe, jauge, juge et se rafraîchit à la boisson de son voisin, « juste pour goûter ».

Ce qui se révèle ainsi autour de la table de café comme en tout autre scène de la quotidienneté touristique, c'est bien cette dynamique du dialogue entre deux pôles culturels, le Même et l'Autre, l'Exotique et de Domestique. On l'a mentionné, *Alpha* et *Béta* semblent pris dans une perpétuelle comparaison entre culture locale et culture domestique (E/D). Si *Alpha* tente de mesurer ce qui, dans l'étranger, le maintient en contact avec sa culture d'origine, *Béta*, de son côté, s'efforce de repérer ce qui, au contraire, lui permettra en culture étrangère de se démarquer de sa culture initiale. Ces tensions pourraient se schématiser successivement comme (D → E) pour le type *Alpha* et (D ← E) pour le type *Béta*. Dans cette perspective, le *Pro*, lui, ne compare pas tant le *local* avec son point de départ, mais bien un *local* avec un autre *local*, autour d'une perspective commune, comme deux terrains d'exploits. Il s'agit donc d'une comparaison de type (D/D'). À ce sujet, *Alpha*, lorsqu'il compare deux lieux, le fera en fonction de leur proximité avec le domestique. Comparaison qui peut donc se rendre par la formule [(E / E') / D].

Quant au *Méta*, lui, il sera absorbé dans la comparaison du *topos* culturel local avec d'autres *topos* culturels visités, afin d'y retrouver constantes (a, b, etc.) et variations interculturelles (x, y, etc.), soit la représentation suivante : [(E / E' / D) = ((a + x) / (a + y) / D)].

## Choix de quelques compléments d'observations sectorielles et spécifiques

### *1. Du sac, son usage, son statut, les contre-manœuvres dont il est l'objet*

De notre expérience ressort une évidence : la place primordiale occupée par le sac. Sac à dos le plus souvent, de petite taille régulièrement. Le sac à dos se donne comme l'élément le plus significatif du touriste.

La caméra ou le sac nous objectera-t-on ? Certes, convenons-en : les spécialistes ne s'accordent pas toujours pour reconnaître le signe caractéristique d'*Homo turisticus*. Longtemps on a opté pour l'appareil photo, la caméra. Nous penchons davantage, quant à nous, pour le sac. Sans argumenter en détail, deux remarques rapides en ce sens. D'une part, un premier relevé d'observations le confirme : on ren-

contrera plus de « sacs à dos sans caméra » que de « caméras sans sac à dos » (celui-ci servant d'ailleurs régulièrement de support à l'autre, ses accessoires ou extensions périphériques). De plus, avec la numérisation croissante, la caméra tend à se miniaturiser et à disparaître en quelque sorte, délaissant le statut d'exhibitoire bijoux nombrilique pour se glisser, méconnaissable, dans le discret renflement d'une poche de pantalon.

Le sac à dos signe véritablement le touriste, le désigne au regard extérieur. Il suffira pour s'en convaincre d'un petit exercice pratique aussi révélateur que simple. Soit la *Fort road* à Leh. Prendre un compagnon de voyage, l'affubler d'un sac à dos et le faire remonter la rue jusqu'au marché. Noter en cours de route le nombre d'interpellations mercantilement sympathiques du type « Hello my friend ! », « How are you ? », « Where do you come from ? ». Refaire le même trajet plus tard avec un autre compagnon mais sans sac à dos, cette fois. Reprendre le décompte des interpellations et constater une diminution radicale (de 70 à 80%) du taux de sollicitation. Or, entre les deux trajets, la seule variable indépendante semble bien être la présence dudit sac à dos.

Signe emblématique du touriste, il n'y a donc pas lieu de s'étonner de voir le sac à dos investi de codes aussi organisés que précis. Ainsi, le sac que porte à deux bretelles le *Vulgus turisticus* sera retenu négligemment d'une seule main par le touriste *cool*. Mais, plus significativement, on peut comprendre désormais la raison pour laquelle le touriste de stade III privilégiera la besace de facture indigène et que le touriste de stade II se fera un devoir d'abandonner tout port de sac à dos (ne tolérant pour contenant, selon nos observations localisées, que la seule sacoche de moto).

On pourrait légitimement s'interroger sur ce qui fonde réellement la légitimité du sac à dos comme principale marque distinctive d'*Homo turisticus*. À ce titre, il semble bien qu'il faille retenir sa fonction transitoire. La légitimité du sac est évidemment liée au dispositif d'ingestion culturelle qu'il assume et, par là, à son rôle de transformateur de l'identité culturelle. En effet, c'est par lui que le touriste accumulera les traces tangibles de son passage à l'étranger, les preuves de son périple : artefacts qui, à leur tour, à son retour, se feront les signes de sa distinction. Donc, si la caméra prend l'image, le sac lui, avale

l'objet. De retour au pays, les deux serviront à afficher l'Autre parmi le Même, à tenter de se faire remarquer parmi les siens grâce à une marginale différence.

Signe sensible, le sac à dos ne peut échapper à de malheureuses contre-maœuvres. Ainsi en va-t-il du sac à dos porté sur la poitrine. Cette pratique semble importée de zones urbaines, généralement identifiées sur le continent sud-américain, plus rarement dans l'Asie du Pacifique Sud et semble bien être le fait majoritaire (mais pas exclusif) de la gent féminine. Sac à *dos* porté sur la *poitrine* : cette dénomination contradictoire signale à elle seule le caractère contre-naturel de la pratique. En effet, en passant de l'arrière à l'avant, toute une série de déterminants semblent bien s'inverser structurellement. Le sac n'est plus guère identifié comme réceptacle de l'achat à venir mais comme celui du vol à prévenir – il n'est donc plus relié à Ton objet mais à Mon objet. L'objet n'a plus à y pénétrer mais à ne pas en sortir. Sa nouvelle position ventrale stigmatise la nouvelle distance qu'elle crée entre l'interlocuteur et le porteur. Le sac naguère pôle de l'échange (*Je viens pour Te recevoir*), devient celui de la méfiance (*Je viens mais me méfie de toi et de tes semblables*).

## 2. De l'objet, de son rapport privilégié au sujet

Avant de se faire signe, le sac à dos est fonctions. La moindre d'entre elles n'est pas le transport de l'objet. Le rapport du sac à l'objet, on l'a vu, en est un de contenant à contenu, d'intention (au cas où) à réalisation (l'achat). Il se fait par là-même le vecteur du rapport d'*Homo turisticus* à l'objet. Or ce rapport du sujet à l'objet affiche lui aussi des variations spécifiques selon le profil du touriste et, de ce fait, témoigne de son importance cardinale.

Quelques notes en ce sens.

Pour le touriste de type *Alpha*, l'objet rapporté de voyage doit attester une touche exotique sans pour autant menacer le contexte domestique. Il ne doit pas dépareiller, remettre en question une quotidienneté sécuritaire longuement élaborée. Cette propension n'a évidemment pas échappé à la perspicacité de l'autochtone. Il n'est donc pas rare de voir le type *Alpha* acquérir des objets spécifiquement conçus pour lui, pour son contexte d'origine. Objets locaux, mais à

l'exotisme atténué, civilisé d'une certaine manière. T-shirts brodés ou aux devises culturellement adressées (*My father was in Leh and all I've Got was this lousy T-Shirt*), vêtements coupés pour réussir le test urbain occidental, masques aux aspérités culturelles estompées, aux coloris ajustés aux modes.

À l'inverse, le touriste de type *Béta* emplira ses bagages d'un exotisme quelque peu forcé. Au retour, l'objet devra détonner, afficher une différence. Bien entendu, l'objet aura été manufacturé en conséquence, calibré, conçu en série pour se faire remarquer (on notera que, de voyage en voyage, l'Autre du *Béta* se transformera rapidement en un temple de la cacophonie exotico-culturelle, chaos du kitch qui éteint et étouffe l'impact de tout nouvel artefact introduit).

L'objet du *Pro*, l'objet du *Pingouin*, se caractérise par son taux d'acquisition plus discret. Le choix s'avère plus circonspect et plus technique : cartes spécialisées de la région, nouvelle pièce d'équipement spécifique. Curieusement, l'objet de voyage de l'expert s'achète souvent... à son retour : mise à jour de son *look* par un nouvel élément technique aperçu sur un de ses confrères en cours d'expédition par exemple. Les seules concessions à la T-shirterie et aux colliers locaux ne visent que les amis reconnaissants qui se sentiront conséquemment obligés d'écouter plus tard ses exploits.

Le profil du « A » est plus complexe à cerner. Puisqu'il fuit les lieux-glus à touristes, son commerce se trouve handicapé, malgré quelques concessions rapides. Son objet de prédilection se devra, lui aussi, de démarquer son acquéreur du *Vulgus turisticus*. Deux options s'offrent à lui : l'objet vrai, insolite et unique (mais trouver de tels objets demande du temps et l'expose toujours au risque de l'erreur qui le rabaisserait au statut honni de simple touriste), et l'objet délibérement provocant dans son refus de la différence (acheter un exemplaire des aventures d'Harry Potter à Alchi, une banale chemise de nylon à Leh).

L'objet privilégié par le *Méta touriste* ne sera ni brillant ni clinquant, se présentera plutôt usé par l'âge et l'usage, voire abîmé, seule garantie du « vrai ». C'est qu'en réalité, il n'est pas vraiment destiné au plaisir des yeux, sa fonction ultime est davantage de se faire prétexte au discours, d'être l'occasion de paraître aisément cultivé.

Le *Patriote*, bien qu'important plutôt ses objets, ne dédaigne pas de rapporter quelques babioles locales qui pourront attirer de nouvelles recrues patriotiques l'année prochaine et, ainsi, maintenir prospère la communauté en poste avancé.

On peut deviner que le touriste du *Stade III* n'est plus trop porté vers l'acquisition de l'objet autochtone. Son enracinement dans la quotidienneté locale et, souvent, la restriction de ses moyens limitent son rapport à l'objet. En réalité ce rapport tendrait plutôt à s'inverser. Son aspiration ne relèverait plus de l'achat, mais du don reçu et l'objet glisserait de l'objet local à l'objet de sa culture d'origine. Se faire offrir un fond de *Nutella*, ou un vieil exemplaire du *Monde* lui apparaît le summum du bonheur. Il s'agit, par là, de maintenir et d'affirmer cette racine culturelle qui est dorénavant son fonds de relations sociales... à défaut d'être un fonds de commerce.

### 3. De la lecture, de ce qu'elle livre au sujet de son lecteur

*Alpha* ne peut, sous peine de panique, se départir de son guide international qui lui permettra d'espérer retrouver ailleurs ce qui se détache le moins des bases matérielles de son univers usuel : literie confortable, nourriture sécurisée, commerce adapté.

*Beta*, à l'inverse, aura pris soin de se munir d'un exemple de littérature locale traditionnelle, si locale et si traditionnelle que la plupart des locaux ignoreront d'ailleurs de quoi il est question.

Ce sont les traités techniques (descriptions des treks, échelles de difficulté des voies) ou les témoignages d'autres *Pro* dans des situations semblables qui accompagnent le plus souvent l'*Expert* en voyage.

Alors que le *Patriote* profitera de ce séjour pour relire certains fleurons de sa culture nationale, l'*A-touriste* s'est muni de quelques kilos de littérature transnationale qu'il se fait un devoir de lire à tout bout de champ, tout particulièrement pendant ses déplacements au cœur de décors exceptionnels ou lors des haltes dans des sites uniques.

Le *Méta* a lu, il lira encore au retour pour asseoir son discours. Il vient en quelque sorte ici pour se faire confirmer ce qu'il sait, ce qu'il croit savoir et en ressort avec de nouvelles incertitudes, de nouvelles envies de lectures, de nouveaux projets de transhumances. Mais le véritable

livre de *Méta*, c'est celui qu'il rêve d'écrire. Non pas un enième guide de voyage que le voyageur de type *Alpha* est sans doute en train de mettre à jour à force d'annotations personnelles. Pas davantage un récit d'expédition aux accents entendus – ce type d'ouvrage, il le laisse au *Pro*. Non, le livre de *Méta* prendrait plutôt le format du carnet de route, recueil de propos qui, sous la licence des anecdotes, se permettrait quelques classifications ambitieuses, à propos de l'Autre et de ses compagnons, par exemple, de ce qu'il nommera par dérision l'*Homo turisticus*...

(Manali – Nimaling – Leh – Kang – Yatse – Bolton, 2005)



## Bibliographie générale

- ABABSA, Myriam (1994), *Persistance et perception de la ligne de démarcation de Beyrouth : d'une césure stratégique à une coupure vécue au quotidien (Étude du quartier de Chiah en banlieue sud de la capitale libanaise)*, Mémoire de Maîtrise en Géographie, Université de Tours
- ANGENOT, Marc (2001), *D'où venons-nous ? Où allons-nous ? : la décomposition de l'idée de progrès*, Montréal, Trait d'union, coll. « Spirale »
- ANSAY, Pierre (1989), *Penser la ville*, Bruxelles, Archives d'architecture moderne
- ANTONIUS, Rachad (2002), « Un racisme "respectable" », in *Les Relations ethniques en question : ce qui a changé depuis le 11 septembre 2001*, J. Renaud, L. Pietrantonio et G. Bourgeault (dir.), Montréal, Presses de l'Université de Montréal, p. 253-270
- ARENDDT, Hannah (1983 [1961]), *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calman-Lévy, coll. « Pocket »
- ARENDDT, Hannah (1995), *Qu'est-ce que la politique ?*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais »
- ASSOUN, Paul-Laurent (1991), « Le Contrat passionnel : Roméo et Juliette saisis par la psychanalyse », in *Analyses et réflexions sur Shakespeare : Roméo et Juliette : la passion amoureuse*, Paris, Ellipses, p. 62-70
- AUDI, Paul (1999), *Supériorité de l'éthique. De Schopenhauer à Wittgenstein*, Paris, P.U.F.
- AUGÉ, Marc (1997), *La Guerre des rêves. Exercices d'ethno-fiction*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du xx<sup>e</sup> siècle »
- AUGÉ, Marc (1992), *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du xx<sup>e</sup> siècle »
- AUMONT, Jacques (2000), « Le Plan », *Cahiers du cinéma*, dossier « Le Siècle du cinéma », hors-série, novembre, p. 38
- AZIZA, Claude (2001), « La Saga des genres. Le western, voyage au pays des cow-boys et des Indiens », *Synopsis*, n° 12 (en ligne; dernière consultation le 29 avril 2005)  
<http://www.6nop6.com>
- BÂ, Amadou Hampaté (1961), *Koumen : texte initiatique des pasteurs peul*, Paris, Mouton

- BACHLER, Odile (2001), *L'Espace filmique : sur la piste des diligences*, Paris, L'Harmattan
- BAKHTINE, Mikhaïl (1970), *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard
- BARTHES, Roland (2002), *Comment vivre ensemble. Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*, Paris, Seuil, coll. « Traces écrites »
- BATAILLE, Georges (1957), *L'Érotisme*, Paris, Minuit, coll. « Arguments »
- BATAILLE, Georges (1971 [1961]), *Les Larmes d'Éros*, Paris, 10/18
- BAUDRILLARD, Jean (1991), *La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu*, Paris, Galilée
- BAUDRILLARD, Jean (1981), *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée
- BAZIN, André (1975), *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf
- BEAUCHEMIN, Jacques (2004), *La Société des identités*, Montréal, Athéna
- BÉDAR, Saïda (2002), « La Dominance informationnelle comme paradigme central de la stratégie américaine » (en ligne; dernière consultation le 3 mars 2005)  
<http://www.strategic-road.com/intellig/infostrategie/pub/dominanceinformationnelleparadigmetxt.htm>
- BELLOUR, Raymond (éd.) (1993), *Le Western*, Paris, Gallimard
- BENJAMIN, Walter (1982), *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Petite Bibliothèque Payot
- BERN, Loïc (1999), « Cinéma et orientalisme. À la croisée des chemins », *Séquences*, n° 201, mars-avril, p. 26-32
- BERTRAND, Michèle (1998), *La Pensée et le trauma. Entre psychanalyse et philosophie*, Paris, L'Harmattan, coll. « Psychanalyse et civilisations »
- BEYDOUN, Ahamad (1984), *Identité confessionnelle et temps social chez les historiens libanais contemporains*, Beyrouth, Publications de l'Université libanaise
- BEYHUM, Nabil (1993), « Les Démarcations au Liban d'hier à aujourd'hui », in *Le Liban aujourd'hui*, F. Kiwan (dir.), Paris, CNRS, p.275-296
- BLANC, Philippe (1997), « Lettres sur le continent américain de Thomas Jefferson », *Conférence*, n° 4, printemps 1997 (en ligne; dernière consultation le 29 avril 2005)  
<http://www.revue-conference.com/modele.php?idobjet=1755>

- BLANCHOT, Maurice (1948a), *L'Arrêt de mort*, Paris, Gallimard
- BLANCHOT, Maurice (1973), *Le Pas au-delà*, Paris, Gallimard
- BLANCHOT, Maurice (1948b), *Le Très-haut*, Paris, Gallimard
- BOSWELL, Evelyn (1998), « Lewis and Clark Expedition was High Point for Clark's Slave », Montana State University, Communications Services (en ligne; dernière consultation le 20 juillet 2005)  
<http://www.montana.edu/wwwpb/univ/york.htm>
- BOURDIEU, Pierre (2001), *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Seuil
- BOURDIEU, Pierre (1980), *Le Sens pratique*, Paris, Minuit
- CAILLÉ, Alain (1994), *Don, intérêt et désintéressement. Bourdieu, Mauss, Platon et quelques autres*, Paris, La Découverte
- CANETTI, Elias (1966), *Masse et puissance*, Paris, Gallimard
- CAUQUELIN, Anne (2002), *Le Site et le paysage*, Paris, P.U.F.
- CAUSSAT, Pierre (1992), *L'Événement*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Éclats »
- CERTEAU, Michel (de) (1980), *L'Invention du quotidien. Arts de faire*, Paris, U.G.E.; autre édition consultée : 1990, Paris, Gallimard
- CERTEAU, Michel (de) (1993), *La Culture au pluriel*, Paris, Seuil
- CHAPPUIS, Raymond (1999), *La Solidarité. L'éthique des relations humaines*, Paris, P.U.F.
- CHEVALIER, J. & A. GHEERBRANT (1982), *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont
- CHOMSKY, Noam (1994), *L'An 501 : la conquête continue*, Montréal, Écosociété
- CLÉMENT, Jean-François (1995), « L'Image dans le Monde Arabe : interdit et possibilités », in *L'Image dans le Monde Arabe*, G. Beaugé et J.-F. Clément (dir.), Paris, CNRS, p. 11-42
- COLLIN, Denis (2005), « Hannah Arendt, Marx et le problème du travail. À propos de *Condition de l'homme moderne* de Hannah Arendt » (en ligne; dernière consultation le 1<sup>er</sup> mars 2005)  
<http://perso.wanadoo.fr/denis.collin/Arendt.htm>
- CORM, Georges (2003), *Le Liban contemporain : Histoire et société*, Paris, La Découverte

- DAVIE, May (1999), « Enjeux et identités dans la genèse du patrimoine libanais », in *Questions sur le patrimoine architectural et urbain au Liban*, Z. Akl et M. F. Davie (dir.), Beyrouth et Tours, ALBA et UMR, p. 51-75
- DAVIE, Michael F. (1994), « Beyrouth-Est » et « Beyrouth-Ouest ». *Aux origines du clivage confessionnel de la ville*, Amman, C.E.R.M.O.C.
- DAVIE, Michael F. (1997), « “Beyrouth-Est” et “Beyrouth-Ouest” : territoires confessionnels ou espaces de guerre ? », in *Beyrouth. Regards croisés*, M. F. Davie (dir.), Tours, URBAMA, p. 17-49
- DAYAN, Daniel (1983), *Western graffiti : jeux d'images et programmation du spectateur dans La Chevauchée fantastique de John Ford*, Paris, Clancier-Guéraud, coll. « La Bibliothèque des signes »
- DÉCARIE, Isabelle (2004), *Fictions domestiques. La maison dans tous ses états*, Montréal, Trait d'union, coll. « Spirale »
- DEFOE, Daniel (1959 [1719]), *Robinson Crusoe*, Paris, Gallimard
- DELEUZE, Gilles (2002), « Causes et raisons des îles désertes », in *L'Île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », p. 11-17
- DELEUZE, Gilles (1968), *Différence et répétition*, Paris, P.U.F., coll. « Épiméthée »
- DELEUZE, Gilles (1986), *Foucault*, Paris, Minuit, coll. « Critique »
- DELEUZE, Gilles (1969), *La Logique du sens*, Paris, Minuit, coll. « Critique »
- DELEUZE, Gilles (1972 [1969]), « Michel Tournier et le monde sans autrui » (postface), in M. Tournier, *Vendredi ou les limbes du pacifiques*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », p. 257-283; autre édition consultée : 1969, in *Logique du sens*, Paris, Minuit, p. 350-372
- DELEUZE, G. & F. GUATTARI (1980), *Mille plateaux*, Paris, Minuit, coll. « Critique »
- DELEUZE, Gilles (2003 [1962]), *Nietzsche et la philosophie*, Paris, P.U.F., coll. « Quadrige »
- DELEUZE, Gilles (2003), « Qu'est-ce que l'acte de création ? », in *Deux régimes de fous : textes et entretiens 1975-1995*, D. Lapoujade (dir.), Paris, Minuit, p. 291-302
- DERRIDA, Jacques (1997), *Adieu à Emmanuel Levinas*, Paris, Galilée

- DERRIDA, Jacques (2004), *Le Concept du 11 septembre : dialogues à New-York, octobre-décembre 2001 avec Giovanna Borradori*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet »
- DERRIDA, Jacques (1997), *De l'hospitalité*, Paris, Calmann-Lévy
- DERRIDA, Jacques (1999), *Demeure. Maurice Blanchot*, Paris, Galilée
- DERRIENIC, Jean-Pierre (2001), *Les Guerres civiles*, Paris, Presses de Sciences Po
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2000), *Devant le temps*, Paris, Minuit, coll. « Critique »
- DIOUF, Mamadou (1992), « Le Clientélisme, la technocratie et après? », in *Sénégal. Trajectoires d'un État*, M. C. Diop (dir.), Dakar, Codesria
- DORTIER, Jean-François (2005), « Sous le regard de la critique », *Sciences humaines*, dossier « Pensées rebelles : Foucault, Derrida, Deleuze », hors-série n° 3, mai-juin, p. 38-41
- FARB, Peter (1972 [1968]), *Les Indiens. Essai sur l'évolution des sociétés humaines*, Paris, Seuil
- FOUCAULT, Michel (1984a), « À propos de la généalogie de l'éthique : un aperçu du travail en cours », entretien avec Hubert L. Dreyfus et Paul Rabinow, in H. Dreyfus et P. Rabinow, *Michel Foucault. Un parcours philosophique*, Paris, Gallimard, p. 322-346
- FOUCAULT, Michel (1969), *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines »
- FOUCAULT, Michel (2001a [1967]), « Des espaces autres », in *Dits et écrits II*, Paris, Quarto Gallimard, p. 1571-1581
- FOUCAULT, Michel (2001b [1984]), « L'Éthique du souci de soi comme pratique de la liberté », in *Dits et écrits II*, Paris, Quarto Gallimard, p. 1527-1548
- FOUCAULT, Michel (1989), « La Gouvernamentalité », *Le Magazine littéraire*, n° 269, septembre 1989
- FOUCAULT, Michel (2001c [1954]), « Introduction », in *Dits et écrits I*, Paris, Quarto Gallimard, p. 93-147
- FOUCAULT, Michel (2001d [1971]), « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », in *Dits et écrits II*, Paris, Quarto Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », p. 145-172

- FOUCAULT, Michel (2001e [1963]), « Préface à la transgression », in *Dits et écrits I*, Paris, Quarto Gallimard, p. 261-278
- FOUCAULT, Michel (2001f), « Qu'est-ce que les Lumières? », in *Dits et écrits II*, Paris, Quarto Gallimard, p. 1381-1397
- FOUCAULT, Michel (2001g), « Sexualité et solitude », in *Dits et écrits II*, Paris, Quarto Gallimard, p. 987-997
- FOUCAULT, Michel (2001h), « Subjectivité et vérité », in *Dits et écrits II*, Paris, Quarto Gallimard, p. 1032-1037
- FOUCAULT, Michel (2001i), « Le Sujet et le pouvoir », in *Dits et écrits II*, Paris, Quarto Gallimard, p. 1041-1062
- FOUCAULT, Michel (1984b), *L'Usage des plaisirs. Histoire de la sexualité II*, Paris, Gallimard
- FOUCAULT, Michel (2001j), « La Vérité et les formes juridiques », in *Dits et écrits I*, Paris, Quarto Gallimard, p. 1406-1514
- FOUCAULT, Michel (1976), *La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard
- GADAMER, Hans-Georg (1996 [1976]), *Vérité et Méthode, les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Seuil
- GODARD, Jean-Luc (1998), « Histoire du cinéma : à propos de cinéma et d'histoire », in *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard* (tome 2), Alain Bergala (dir.), Paris, Cahiers du cinéma, , p. 401-405
- GALLIN, Emmanuelle (2002), « Réflexions sur le XXI<sup>e</sup> siècle. L'ennemi universel ou la condition de l'élargissement » (en ligne; dernière consultation le 20 février 2005)  
<http://www.generis.fr.st>
- GIBOURG, Pascal (1996), « Le Neutre, écrits sur Maurice Blanchot » (en ligne; dernière consultation le 29 janvier 2006)  
<http://www.lutecium.org/stp/gibourg.htm>
- GIDDENS, Anthony (1987), « Note critique : le chronométrage et la spatialisation selon Foucault », in *La Constitution de la société*, Paris, P.U.F.
- GILL, Jean A. (1985 [1968]), « Western », *Encyclopaedia universalis*, vol. 16, p. 1085-1088; autre édition consultée : septième publication 1977, p. 984-986
- GIROUX, Guy (éd.) (1997), *La Pratique sociale de l'éthique*, Montréal, Bellarmin

- GRONDIN, Jean (1999), « La Définition derridienne de la déconstruction », *Archives de Philosophie*, n° 62, p. 5-16
- HABERMAS, Jürgen (1991), *De l'éthique de la discussion*, Paris, Flammarion
- HACKING, Ian (1989), « L'Amélioration de soi », in *Michel Foucault : lectures critiques*, D. C. Hoy (dir.), Paris, Éditions Universitaires
- HEIDEGGER, Martin (1976 [1959]), *Acheminement vers la parole*, Paris, Gallimard
- HORSLEY, James (2002), « Genocide on the Great Plains, on *First Nations Site* » (en ligne; dernière consultation le 1<sup>er</sup> mai 2005)  
<http://www.dickshovel.com/was.html>
- HOUDE, Renée (1995), *Des mentors pour la relève*, Montréal, Méridien
- HUNTINGTON, Samuel P. (1997), *Le Choc des civilisations*, Paris, Odile Jacobs Poches
- HUYBRECHT, Éric (1999), « L'Oubli de la ligne », in *Reconstruction et réconciliation*, É. Huybrecht et C. Douayhi (dir.), Beyrouth, C.E.R.M.O.C., p. 209-220
- JACKSON, Helen Hunt (1972 [1880]), *Un siècle de déshonneur*, Paris, Union générale d'éditions
- JACQUES, Mathieu-Alexandre (2004), « L'Énonciation de l'interdit. Ou comment Tim Burton a dynamité de l'intérieur les formations imaginaires proposées par Disney », in *Un monde merveilleux : dispositifs, hétérotopies et représentations chez Disney*, Montréal, UQÀM, Cahiers du gerse, n° 7, p. 177-220
- JEFFERSON, Thomas (1803), « Lettre à Merryweather Lewis », le 20 juin 1803, in P. Blanc, *Lettres sur le continent américain de Thomas Jefferson* (en ligne; dernière consultation le 29 avril 2005)  
<http://www.revue-conference.com/modele.php?idobjet=1755>
- JOSEPH, Daniel (1972), *Guerre et cinéma*, Paris, A. Collin
- JOUSSE, Thierry (2003), « New York, 11 septembre, l'envers du spectacle », in *Pendant les travaux, le cinéma reste ouvert*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », p. 236-239
- JULLIER, L. & F. SCHERER (1998), « Le Spectacle de la violence ou les brouillages du réel et de l'imaginaire », *Esprit*, dossier « Violence par temps de paix », n° 248, décembre, p. 36-47

- KATSAHNIAS, Iannis (1997), « Surveillance, contrôle, paranoïa », in *Francis Ford Coppola*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Auteurs »
- KASSIR, Samir (2003), *Histoire de Beyrouth*, Paris, Fayard
- KHOURY, Élias (2001), « Miroir brisé », in *Beyrouth. La brûlure des rêves*, J. Tabet (dir.), Paris, Autrement, p. 58-64
- KLOSSOWSKI, Pierre (1994 [1970]), *La Monnaie vivante*, Paris, Joëlle Losfeld
- KRAUTHAMMER, Charles (1990-1991), « The Unipolar Moment », *Foreign Affairs*, vol. 70, n° 1, New York
- KREMER-MARIETTI, Angèle (2005), « Hannah Arendt : une éducation européenne entre les guerres et ses conséquences philosophiques » (en ligne; dernière consultation le 1<sup>er</sup> mars 2005)  
<http://dogma.free.fr/txt/AKM-HannahArendt.htm>
- KRISTEVA, Julia (1988), *Étranger à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », n° 156
- LAPLANCHE, J. & J.-B. PONTALIS (1998 [1967]), « Le Trauma », in *Vocabulaire de psychanalyse*, Paris, P.U.F., coll. « Quadrige »
- LARRÉ, Lionel (2004), « L'Écriture comme acte de résistance », *Passant*, n° 48, avril-juin (en ligne; dernière consultation le 1<sup>er</sup> mai 2005)  
<http://www.passant-ordinaire.com/revue/48-627.asp>
- LE BON, Gustave (1988 [1895]), *Psychologies des foules*, Paris, P.U.F.
- LEFEBVRE, Henri (1986), *La Production de l'espace*, Paris, Anthropos
- LEFEBVRE, Martin (1990), « Figuration du personnage : l'Indien du cinéma américain », *CiNéMAS*, vol. 1, n° 1-2, p. 45-59
- LÉVINAS, Emmanuel (1993), *L'Éthique comme philosophie première*, Paris, Cerf
- LIPOVETSKY, Gilles (1992), *Le Crépuscule du devoir*, Paris, Gallimard
- MAALOUF, Amin (1998), *Les Identités meurtrières*, Paris, Grasset et Fasquelle
- MARTINEZ, Annick (2004), *Le Phénomène de la rencontre : un pont vers le changement et l'altérité*, Thèse, Université du Québec à Montréal
- MAUSS, Marcel (1968), « Essai sur le don », in *Sociologie et anthropologie*, Paris, P.U.F.

- MBEMBE, Achille (2000), *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Paris, Karthala
- MCLUHAN, Marshall (1993), *Pour comprendre les médias. Les prolongements technologiques de l'homme*, Québec, Bibliothèque Québécoise (BQ), coll. « Essais, documents »
- MERLLIÉ, Françoise (1988), *Michel Tournier*, Paris, Pierre Belfond
- MIERMONT, Jacques (1993), *Écologie des liens : essai*, Paris, ESF Éditeur
- MILLET, Richard (2005), *Harcèlement littéraire*, Paris, Gallimard
- MOINE, Raphaëlle (2002), *Les Genres du cinéma*, Paris, Nathan
- MONDZAIN, Marie-Josée (2002), *L'Image peut-elle tuer ?*, Paris, Bayard, coll. « Le temps d'une question »
- MONTANDON, Alain (2004), « Les Non-dits de l'hospitalité ou les silences de l'hôte », in *Le Dire de l'hospitalité*, L. Gauvin, P. L'Hérault et A. Montandon (dir.), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal
- MOUSSARON, J.-P. & J.-B. THORET (dir.) (2002), *Why Not ? Sur le cinéma américain*, Pertuis, Rouge Profond
- NEPVEU, Pierre (2003), « Un long voyage jusqu'au Pacifique », *Spirale*, n° 193, p. 12-13
- OUELLET, Pierre (1999), « Pensées en cendres : penser ensemble », *Spirale*, n° 169, p. 10-11
- PASCAL, Blaise (1976), *Pensées*, Paris, Garnier-Flammarion
- PASCO, Xavier (2002), « L'Espace, un intérêt national vital pour les Américains », *Cyberscopie* (en ligne; dernière consultation le 20 février 2005)  
<http://www.cyberscopie.com>
- POPCORN, Faith (1994), *Le Rapport Popcorn : comment vivrons-nous l'an 2000 ?*, Montréal, Éditions de l'Homme
- RACAULT, Jean-Michel (1996), « Robinson ou le paradoxe de l'île déserte », in *Robinson*, L. Andries (éd.), Paris, Autrement, coll. « Figures mythiques », p. 103-122
- RAMONE, François (2002), « L'Ange et la pourriture. À propos d'un doute qui vint au cinéma américain autour des années soixante-dix », in *Why not ? Sur le cinéma américain*, J.-P. Moussaron et J.-B. Thoret (dir.), Pertuis, Rouge profond, p. 24-37

- RASTIER, François (2004), « Sciences de la culture et post-humanité », *Texto : textes et culture* (en ligne; dernière consultation le 15 septembre 2005)  
[http://www.revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier\\_Post-humanite.html](http://www.revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier_Post-humanite.html)
- RICŒUR, Paul (1985), « Avant la loi morale : l'éthique », Symposium : Les enjeux *Encyclopaedia universalis*, p. 42-45
- RICŒUR, Paul (1986), *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil
- RICŒUR, Paul (1990), *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil
- RISTELHUEBER, René (1918), *Traditions françaises au Liban*, Paris, Librairie Félix Alcan
- SAID, Edward W. (1980), *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil
- SAID, Edward W. (2000), *Culture et impérialisme*, Paris, Fayard et Le Monde Diplomatique
- SAMI-ALI (1974), *L'Espace imaginaire*, Paris, Gallimard
- SENNETT, Richard (1994), « Paroles sur la ville » (en ligne; dernière consultation le 1<sup>er</sup> mars 2005)  
<http://www.univ-paris12.fr/iup/8/urbanism/881/sennett.htm>
- SENNETT, Richard (1990), *La Ville à vue d'œil*, Paris, Plon
- SERME, Jean-Marc (2002), « Études amérindiennes : le poids des plumes », *Revue de Civilisation Contemporaine de l'Université de Bretagne Occidentale.*, novembre (en ligne; dernière consultation le 1<sup>er</sup> mai 2005)  
<http://www.passant-ordinaire.com/revue/48-627.asp>
- SERRES, Michel (2000), « Propos recueillis par David Larousserie », *Sciences et Avenir*, dossier « Deux révolutions pour un siècle », janvier
- SHERMAN, William T. (1894), *The Sherman Letters : Correspondence Between General and Senator Sherman from 1837 to 1891*, New York, Charles Scribner's Sons
- SLOTERDIJK, Peter (2000), *La Domestication de l'être*, Paris, Mille et une nuits
- SOLLERS, Philippe (2005), *Poker. Entretien avec la revue Ligne de risque*, Paris, Gallimard, coll. « L'infini »
- SUR, Serge (2002), « L'Hégémonie américaine en question », *Annuaire Français de Relations Internationales* (en ligne; dernière consultation le 5 mars 2005)  
[http://www.dossiersdunet.com/article.php3?id\\_article=377](http://www.dossiersdunet.com/article.php3?id_article=377)

- TAILLEUR, Roger (1964), « L'Ouest et ses miroirs », in *Le Western*, Paris, Gallimard
- TAYLOR, Charles (2002), *Les Malaises de la modernité*, Paris, Cerf
- THORET, Jean-Baptiste (2003), *26 secondes, l'Amérique éclaboussée. L'assassinat de JFK et le cinéma américain*, Pertuis, Rouge Profond, coll. « Raccords »
- TODD, Emmanuel (2004 [2002]), *Après l'empire : essai sur la décomposition du système américain*, Paris, Gallimard, coll. « Folio »
- TODOROV, Tzvetan (1982), *La Conquête de l'Amérique*, Paris, Seuil
- TODOROV, Tzvetan (1981), *Mikhail Bakhtine : le principe dialogique*, Paris, Seuil
- TOURNIER, Michel (1972), *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio »; autre édition consultée : 1989, Gallimard, coll. « Biblos »
- VERNANT, Jean-Pierre (1965), *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, Maspero
- WALLERSTEIN, Immanuel (2004 [2003]), *Sortir du monde états-unien*, Paris, Liana Levi
- WEINMANN, Heinz (1990), « Les Fantômes de l'Amérique », *CiNéMAS*, vol. 1, n° 1-2, p. 33-42
- WINNICOTT, Donald W. (1969), *De la pédiatrie à la psychanalyse*, Paris, Payot
- WINNICOTT, Donald W. (1975), *Jeu et réalité*, Paris, Gallimard
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1993, 1986 [1922]), *Tractatus logico-philosophicus*, Paris, Gallimard
- ZARADER, Marlène (2001), *L'Être et le neutre. À partir de Maurice Blanchot*, Lagrasse, Verdier

## Articles de périodiques

CHOMSKY, Noam, « L'OTAN, maître du monde », *Le Monde diplomatique*, mai 1999, p. 1, 4 et 5 (en ligne; dernière consultation le 1<sup>er</sup> mars 2005)  
<http://www.monde-diplomatique.fr/1999/05/CHOMSKY/12019>

GOLUB, Philippe S., « Rêves d'Empire de l'administration américaine. La tentation unilatérale des États-Unis », *Le Monde diplomatique*, juillet 2001, p. 4-5 (en ligne; dernière consultation le 5 mai 2005)  
<http://www.monde-diplomatique.fr/2001/07/GOLUB/15358>

LAPOINTE, C. & I. HUDON, « Le Complexe de divertissement du bassin Peel – Pourquoi il nous faut aller de l'avant », *Le Devoir*, 9 novembre 2005 (en ligne; dernière consultation en janvier 2005)  
<http://www.ledevoir.com/2005/11/09/94573.html>

ZERBIB, David, « Extension infinie du domaine de la langue », *L'Humanité*, le lundi 10 décembre 2001

## Conférence

JAGER, Bernd (1998), « La “Métablétiq” et l'art de la psychothérapie », Communication présentée le 13 mars 1998 lors du 16<sup>e</sup> symposium annuel du centre phénoménologique Simon Silverman de l'Université Duquesne

## Communiqués de presse

« Montréal doit défendre son titre de “Ville des Festivals” », Communiqué de presse d'Alain Simard, 17 mai 2005 (en ligne sur le site Internet de l'Équipe Spectra; dernière consultation en août 2005)  
<http://www.equipespectra.ca/communiques/spectra/20050517.pdf>

« Le FIJM: catalyseur de l'identité montréalaise », Communiqué de presse d'Alain Simard, 2 juillet 2005 (en ligne sur le site Internet de l'Équipe Spectra; dernière consultation en août 2005)  
<http://www.equipespectra.ca/communiques/spectra/20050702.pdf>

## Programme, livret, brochure

*Programme rétrospectif du Festival International de Jazz de Montréal, 1980-1988*, Québecor, Montréal, 1989

DOUCHET, Jean, « La Quintessence du western », livret d'accompagnement du DVD *La Chevauchée fantastique*, Montparnasse, coll. « RKO », 2003

PERRATON, Charles, « Du lieu pour soi au chemin vers l'autre : espace, éthique, communication », Montréal, UQÀM, brochure de présentation du séminaire annuel du GERSE, septembre 2004

### **Autres sites Internet consultés**

*Réseau Voltaire* (dernière consultation le 24 avril 2005)

<http://www.voltairenet.org/fr>

*The Journals of the Lewis and Clark Expedition* (dernière consultation le 24 avril 2005) <http://lewisandclarkjournals.unl.edu>

*MSN Encarta*, la rubrique « États-Unis » (dernière consultation le 1<sup>er</sup> mars 2005) <http://fr.encarta.msn.com>

### **Documents vidéos**

BURNS, Ken (1997), *Lewis & Clark. The Journey of the Corps of Discovery*, Florentine Films and WETA production of Washington, D.C., USA, 240 min.

BURNS, Ric (1995), *The Way West. The Approach of Civilization (1865-1869)*, WGBH Educational Foundation and Steeplechase Films, USA, 90 min.



## Notes sur les collaborateurs

**Pierre Barrette** est titulaire d'un Ph.D. en sémiologie, enseignant au Cégep du Vieux Montréal et chargé de cours à l'École des médias de l'UQÀM. Il collabore à la revue *24 images* comme critique de cinéma.

**Éric Champagne**, étudiant au doctorat en communication de l'UQÀM, s'intéresse à la dynamique de la communication intime. Après avoir rédigé un mémoire de maîtrise portant sur le témoignage de foi de musulmans soufis nouvellement convertis, il s'attarde désormais à mettre en lumière le processus de séduction en cours dans les agences de rencontres en ligne.

**Mathieu-Alexandre Jacques** est doctorant au programme de sémiologie de l'UQÀM ainsi qu'en études cinématographiques et audiovisuelles à l'Université de Paris III (Sorbonne Nouvelle). Dans le cadre du Programme de cotutelles Québec/France, il rédige une thèse qui s'intitule « Esthétique du hors-champ » et qui porte sur le point de fuite, le trompe-l'œil, l'anamorphose et les implications visuelles de la notion de fenêtre au cinéma. Il a également publié plusieurs articles sur l'identité narrative dans le roman contemporain et sur la notion de paysage et les relations entre réel et fiction dans le cinéma documentaire (et plus particulièrement dans celui de Pierre Perrault auquel il a consacré son mémoire de maîtrise). Il a codirigé un ouvrage de théorie littéraire (*Le Cabinet d'autofictions*, paru en 2000 aux Cahiers du CELAT) et a été directeur de la revue de critique littéraire *Postures*. Il a aussi contribué à la *Revue internationale d'études canadiennes* et à la revue culturelle *Spirale*.

**Éva Kammer** est étudiante au doctorat en communication à l'UQÀM. Elle a travaillé pour la division marketing de l'Équipe Spectra comme responsable de commandites au Festival International de Jazz de Montréal avant de compléter une maîtrise sur les usages et les représentations de l'espace dans le contexte festivalier. Membre et conférencière invitée du Groupe d'études et de recherches en sémiotique des espaces, elle s'intéresse actuellement au phénomène du divertissement dans la ville contemporaine et au rôle structurant des industries du spectacle et du loisir dans l'espace public urbain.

**Oumar Kane** est doctorant-chercheur en communication à l'UQÀM. Ses intérêts portent essentiellement sur la régulation des communications en contexte de développement et sur l'épistémologie des sciences humaines.

**Annick Martinez** a effectué sa maîtrise et son doctorat (Ph.D.) en psychologie humaniste. Phénoménologue, herméneuteute, psychologue clinicienne et chargée de cours au Département de psychologie et à la Faculté des Sciences humaines de l'UQÀM, elle donne également des conférences et des ateliers sur l'importance de l'imaginaire et de l'art dans la rencontre thérapeutique.

**Nada Moufawad** est étudiante à la maîtrise en communication de l'UQÀM. Elle s'intéresse aux rapports entre la mémoire collective, la guerre et le cinéma.

**Étienne Paquette** est scénariste et doctorant en communication à l'UQÀM. Il codirige la publication universitaire du Groupe d'études et de recherches en sémiotique des espaces, les *Cahiers du gerse*, dans laquelle il a fait paraître divers articles. Il est l'auteur d'un essai sur le suicide et le langage qui s'intitule *Se faire et se défaire* (paru chez Varia en 2005) et a contribué à la revue *CiNéMAS*. Ses recherches actuelles concernent les conditions historiques dans lesquelles se posent le problème de l'attachement des individus à la politique.

**Charles Perraton** est professeur titulaire au Département de communication sociale et publique à l'UQÀM et vice-doyen à la recherche et à la création de la Faculté de communication. D'une recherche centrée sur la saisie du sens des espaces publics et des pratiques qui y sont rattachées, il est passé à l'étude des dispositifs de médiation et plus particulièrement à l'analyse des rapports qu'entretient le cadre bâti (les objets, l'habitat et la ville) avec le cinéma dans la structuration des individus et dans la (re)configuration générale de leurs pratiques. Il est directeur du Groupe d'études et de recherches en sémiotique des espaces et éditeur des *Cahiers du gerse*.

**Philippe Théophanidis** est doctorant en communication à l'Université de Montréal. Sa thèse porte sur les enjeux critiques des pratiques de subjectivation. Il a notamment écrit un article sur l'emploi du concept d'« espace critique » dans les études en communication pour la revue *Travaux de l'Institut de géographie de Reims* et a contribué à la revue *CiNéMAS*.



Collection

**Cahiers du gerse**

Dirigée par Charles Perraton

**Dans la même collection**

*Du Simple au double*, 1995

*Le Corps différé*, 1998

*Le Cinéma : imaginaire de la ville*, 2001

*Montréal, entre ville et cinéma*, 2002

*L'Expérience d'aller au cinéma*, 2003

*Un monde merveilleux*

*Dispositifs, hétérotopies et représentations chez Disney*, 2003



Collection

**Cahiers du gerse**

Dirigée par Charles Perraton

Auteurs :

**Pierre Barrette**  
**Éric Champagne**  
**Mathieu-Alexandre Jacques**  
**Éva Kammer**  
**Oumar Kane**  
**Annick Martinez**  
**Nada Moufawad**  
**Étienne Paquette**  
**Charles Perraton**  
**Philippe Sohet**  
**Philippe Théophanidis**

Le mythe de Robinson n'est-il pas celui de la solitude avec ses deux versants : le désespoir de l'homme incapable de vivre seul et la solitude conquise et aménagée ? En ce sens, l'île de Robinson serait le lieu par excellence pour soulever la question de l'autre en l'absence d'autrui. À sa manière, l'explorateur américain reprend, là où Robinson l'a laissée, l'expérience de la rencontre de l'autre. Faut-il rappeler que le Robinson de Tournier a d'abord tenté de tuer Vendredi pour éviter d'avoir à partager son temps et son espace (son île) avec « un sauvage ». Situation en tout point comparable à celle des explorateurs américains qui tentèrent d'éliminer les Indiens avant de se résigner à leur concéder un espace en « réserve » sur le territoire. À l'instar du Robinson de Defoe (1719) et de celui de Tournier (1977), les conquérants se croient dans leur droit et considèrent légitime leur marche vers l'Ouest et le progrès – les deux en venant à se confondre.

ISBN 2-7605-1444-7



9 782760 514447