

## **Distribution Agreement**

In presenting this thesis or dissertation as a partial fulfillment of the requirements for an advanced degree from Emory University, I hereby grant to Emory University and its agents the non-exclusive license to archive, make accessible, and display my thesis or dissertation in whole or in part in all forms of media, now or hereafter known, including display on the world wide web. I understand that I may select some access restrictions as part of the online submission of this thesis or dissertation. I retain all ownership rights to the copyright of the thesis or dissertation. I also retain the right to use in future works (such as articles or books) all or part of this thesis or dissertation.

Signature:

---

Souad Kherbi

---

Date

L'Oubli pour mémoire: l'expérience liminaire des non-lieux

By

Souad Kherbi  
Doctor of Philosophy

French

---

Claire Nouvet  
Advisor

---

Valérie Loichot  
Committee Member

---

Elissa Marder  
Committee Member

---

Karla Oeler  
Committee Member

Accepted:

---

Lisa A. Tedesco, Ph.D.  
Dean of the James T. Laney School of Graduate Studies

---

Date

L'Oubli pour mémoire: l'expérience liminaire des non-lieux

By

Souad Kherbi  
M.A., Sorbonne-Nouvelle Paris 3 University, 2006

Advisor: Claire Nouvet, Ph.D.

An abstract of  
A dissertation submitted to the Faculty of the  
James T. Laney School of Graduate Studies of Emory University  
in partial fulfillment of the requirements for the degree of  
Doctor of Philosophy in French Studies  
2015

## Abstract

### L'Oubli pour mémoire: l'expérience liminaire des non-lieux

By Souad Kherbi

This dissertation examines the status of non-places in 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> Century French and Francophone Film and Literature. I use French anthropologist Marc Augé's concept of "*non-lieu*" / *non-place* initially set in order to describe the inhuman quality of suburban areas, to explore and question films by Chantal Akerman and Jean-Luc Godard, and novels by Hélène Cixous and Kateb Yacine that deeply engage historical backgrounds in an indirect mode. Their spatial constructions often intertwine different temporalities in a single location: Foucault sums this up in his concept of *hétérotopie*, and Benjamin extends it allegorically in his expression of a *crime scene*. They are "non-places" in the sense that they seem at first to be vacant, places from which history has been blanked out. I argue that this very vacancy is the mark of a repression that bears on traumatic histories. I illustrate how each of these authors refuses to give a direct representation of a personal trauma, and create instead "non-places of memory" which allow them to rethink their relationship to history, memory and forgetting. My first chapter focuses on Jean-Luc Godard's film *Eloge de l'amour* (2001): through its images of 21<sup>st</sup> century Paris urban landscape, and a narrative that intertwines past traumatic events (such as the Shoah or French Resistance's inner conflicts) with an intimate questioning about what it means to live *here and now* in a community that keeps erasing parts of its past, I reconsider the debate between Godard and Claude Lanzmann that focused on the status of images and the possibility or not of representing anything at all of an event such as the Shoah. My second chapter on Chantal Akerman's film *Les Rendez-vous d'Anna* (1978) explores how her images, set in a post-holocaust time, deeply engage historical backgrounds related to the Shoah in an indirect mode. I demonstrate how within the individual psyche and the repressed questions of genealogy and memory, Akerman integrates in her style, particularly through linguistic transference and constrained film framing, the very performativity that has allowed the emergence of feminist theory as a praxis/practice. My third chapter focuses on Algerian writer Kateb Yacine's novel *Le Polygone étoilé* that describes the fragmented history and memories of a colonized land, North Africa and more specifically Algeria, and its self-estrangement from a violent official history. Emphasizing the arbitrariness and violence of nomination in a colonial context, I argue that the name and the place itself are troubled by what I refer to as a *defective nomination*. I demonstrate how the usage of the geometric notion of polygon allows to re-connect geopolitics, history and literature. My fourth chapter is on Hélène Cixous' novel *Les Rêveries de la femme sauvage* (2000). I demonstrate how Cixous' staging of a primary scene of origins in her writing, within the context of her conflicted relationship with French and with an Independent Algeria, encompasses issues of natural and unnatural behavior through the prism of gender difference, that in the end points to the socially constructed nature of sexual identities as much as identities in general.

L'Oubli pour mémoire: l'expérience liminaire des non-lieux

By

Souad Kherbi  
M.A., Sorbonne Nouvelle Paris 3 University, 2006

Advisor: Claire Nouvet, Ph.D.

A dissertation submitted to the Faculty of the  
James T. Laney School of Graduate Studies of Emory University  
in partial fulfillment of the requirements for the degree of  
Doctor of Philosophy in French Studies  
2015

## Acknowledgments

This dissertation was made possible by the intellectual commitment and the generosity of my advisor Dr. Claire Nouvet and my committee members Dr. Valérie Loichot, Dr. Elissa Marder and Dr. Karla Oeler. Furthermore, I would like to thank each of them for their fierce support and insight, and for their amazing presence throughout these years. It has been a great privilege to work with them.

## Table of Contents

Introduction	
L'expérience liminaire de la zone: <i>Orphée</i> pour mémoire.....	1
<i>Ecorces</i> ou comment cartographier l'absence.....	10
Chapitre I. Sur les pas d'Orphée, <i>Eloge de l'amour</i> ou la Zone au 21 <sup>e</sup> siècle.....	20
1. Introduction: Ce qui a toujours déjà eu lieu.....	21
2. Survivance et retour des images: une zone de mémoires.....	33
3. L'Espace de la Zone: la dimension paradigmatique des images.....	42
4. Conclusion: Sur les pas d'Edgar, une mémoire de la Zone (ce qui aura eu lieu).....	49
Chapitre II. "Traverser, dit-elle": <i>Les Rendez-vous d'Anna</i> ou l'extension du domaine de la Zone.....	58
1. Introduction: Un premier plan-séquence inaugural.....	59
2. La voyageuse immobile: <i>à travers</i> , la zone de la perlaboration silencieuse.....	70
3. Dans le cadre du "rendez-vous": une zone de pré-textes.....	83
4. Conclusion: Traduire l'intraduisible.....	91
Chapitre III. Utopies de Kateb Yacine.....	96
1. Introduction: Nom de pays: les îles!.....	97
2. Le Polygone : espace et violence coloniales ou comment échapper au lieu.....	107
3. <i>Lieux bantés</i> : une poétique de l'espace et de l'oubli.....	118
4. Conclusion: Nom d'île: U-topos.....	131
Chapitre IV. <i>A-topies/sang lieux</i> d'Hélène Cixous.....	136
1. Introduction: <i>La Fugitive</i> .....	137
2. Scènes fraternelles, <i>portes</i> et <i>seuils</i> : espace textuel et specularité.....	151
3. Jardins, cimetières: lieux clos et espaces infinis.....	161
4. Conclusion: Scènes originaires.....	178
Bibliographie.....	183

## Introduction

### L'expérience liminaire de la Zone : *Orphée* pour mémoire

*Orphée* : « Où sommes-nous ? »

*Heurtebise* : « La vie est longue à être morte. C'est la zone. Elle est faite des souvenirs des hommes et des ruines de leurs habitudes. »

Jean Cocteau, *Orphée* (1950)

Tout spectateur d'*Orphée* peut difficilement oublier l'expérience cinématographique de la Zone, cet espace dont Cocteau dit que « c'est une frange de la vie. Un no man's land entre la vie et la mort. On n'y est ni tout à fait mort, ni tout à fait vivant »<sup>1</sup>. Cocteau ayant filmé sur le site des ruines de l'école de Saint-Cyr par manque de moyens, il en est résulté sur le plan cinématographique ce paradoxe d'avoir créé un lieu fantastique – *hors du temps*<sup>2</sup> — qui en même temps, est un lieu marqué par la deuxième guerre mondiale, et donc profondément ancré dans la réalité de l'après-guerre. Sans parler des associations multiples que le mot de zone lui-même charrie, la nature paradoxale de ce lieu est résumée ainsi par James S. Williams lorsqu'il écrit que :

if the haunting images of desolation of Saint-Cyr constitute the historical real of *Orphée*, they relay at the same time *le merveilleux direct* (...). The Zone is therefore a

---

<sup>1</sup> Cocteau cité par James S. Williams, « In the Zone : *Orphée* », *Jean Cocteau*, (Manchester, New York : Manchester U Press, 2006), 126.

<sup>2</sup> Ce « hors temps » est signifié dans le film par les aiguilles de l'horloge qui ne bougent pas – entre le départ d'*Orphée* pour la Zone et son retour, l'horloge indique encore/toujours « six heures », autrement dit le temps n'a pas passé, et donc d'un point de vue temporel, l'expérience de la traversée de la Zone est hors temps, ou en quelque sorte, n'a pas eu lieu.

highly ambivalent space formed of the most incontrovertible historical real (war) and the strangest unreal (fantasy), where human time does not pass or even exist. ... The result, obtained with almost mathematical precision and rigour by Cocteau, is a kind of hyper-real that makes the notion of pure reality or pure fantasy meaningless. ... The Zone remains perpetually indefinite and in process. It is a space of inversion and reversal and with its own internal logic. ... The double and fluctuating “irrational” universe of the Zone ultimately becomes an internal space, more a mental state of thinking than being.<sup>3</sup>

J'ajouterais ici, reprenant James S. Williams, que si, de par son ambivalence et sa nature paradoxale, multiple, la Zone en devient «un espace interne, davantage état mental de pensée que d'être», alors la temporalité de cet espace – où l'imaginaire et le réel coexistent, où la dimension historique est, comme à son insu, mêlée à une dimension fictionnelle, et où «le temps ne passe pas ou n'existe pas» – se rapproche alors selon moi de la temporalité du trauma, au sens où «le lieu de la référentialité» – ici le réel historique constitué par les images des ruines – pour reprendre l'expression de Cathy Caruth<sup>4</sup>, ne se donne que dans l'après coup de «son impact différé». Je dirais donc aussi que, par ces caractéristiques, la Zone est une allégorie de l'espace psychique. Ce sont d'ailleurs les raisons pour lesquelles il me semble que la Zone laisse au spectateur une empreinte indélébile dont les images, dès lors, le revisitent sur le mode de la hantise. Ou plutôt, c'est le spectateur qui est amené à

---

<sup>3</sup> Williams, 125-127

<sup>4</sup> Cathy Caruth, *Unclaimed Experience Trauma, Narrative, and History*, (Baltimore, London: The Johns Hopkins U Press, 1996), 6-7: “What returns to haunt the victim, these stories tell us, is not only the reality of the violent event but also the reality of the way that its violence has not yet been fully known. The story of the accident thus refers us, indirectly, to the unexpected reality – the locus of referentiality – of the traumatic story. (...) This interpretation of reference through trauma, therefore, this understanding of trauma in terms of its indirect relation to reference, does not deny or eliminate the possibility of reference but insists, precisely, on the inescapability of its belated impact.”

revisiter sans cesse cet espace dont les images de ruines le hantent durablement. Sur ce point précis, James S. Williams argumente que, même si pour Orphée, la Zone est un espace où le temps et la mémoire sont abolis, pour le spectateur du film, par-delà cet oubli et ce refoulement apparents, les ruines de Saint-Cyr, en tant qu'images directes documentant un moment historique spécifique, nous transmettent quelque chose de ce passé que le film est accusé, par Jacques Aumont, de refouler :

But if time and memory can both be cancelled out in the Zone, what exactly is the attitude of the film towards the past? The ruins of Saint-Cyr present, after all, a direct image of historical time, and it is entirely appropriate that they provide the setting for the periodic breakdown in the plot's narration. Jacques Aumont has viewed Cocteau's Zone in essentially negative terms, arguing that it is a space where time escapes time, memory is frozen and history is abolished. As such, it represents the recent Holocaust, the *Lager* of death, amnesia and forgetting, including that of the camps themselves. The Zone, Aumont argues, should therefore be considered a (half-conscious) "after-effect" of the sudden anamnesis performed by so many films in the immediate post-war period, films that often depicted a journey through ruins associated with the theme of memory. (...) Unfortunately, Aumont makes no distinction between the experience of Orphée and that of the viewer who, as we have seen, is always positioned at an objective and ironic distance from the main characters. *Even if Orphée is able to forget his experience of the Zone the viewer cannot, precisely because Cocteau will not allow us to disengage the Zone from its historical background. Moreover,*

*we have a concrete memory of the film formed in and over time. To state the obvious but crucial fact, it is now “here” with us.*<sup>5</sup> [je souligne]

L’*ici et maintenant* vers lequel pointent ces dernières lignes de James S. Williams est crucial pour la lecture critique de ces images de la Zone que je proposerai à mon tour. Pour ma part donc, en me démarquant de James S. Williams et de Jacques Aumont, je pense qu’il est possible d’interpréter ce lieu et cet espace de la Zone en l’articulant d’une part au concept freudien d’*image écran* – au sens où Freud englobe sous ce concept « presque tout ce qui à trait à la mémoire et au fait de se souvenir »<sup>6</sup> – et d’autre part au concept de Bakhtine de *chronotope*<sup>7</sup> et à celui de Foucault d’*hétérotopie*<sup>8</sup> – concepts recouvrant à l’origine l’approche, dans un texte, des éléments de description spatiaux et temporels compris comme interdépendants – pour mettre en évidence cette convergence de temporalités dans un seul et

---

<sup>5</sup> Williams, 128. Voici la suite de la citation où Williams élabore rapprochement entre Cocteau et Walter Benjamin : « As Azoury and Lalanne have suggested, this type of approach to time and history links Cocteau to the cultural critic and philosopher Walter Benjamin. Benjamin was already talking in 1929 of a new “declension” of time which Cocteau effectively creates though film. Indeed, Cocteau’s Proustian journeys up and down the corridors of time exemplify some of the anachronisms of the historian as defined by Benjamin: the memory of the future, the actualisation of past fairy tales, the crossing of centuries and their styles, and the interconnecting of different fates and prophecies. In short, the potentiality of cinema opens up a new way of writing history and even marks a historical break in the very manner of perceiving and projecting it.” (128-129)

<sup>6</sup> « The example of screen memory – which as with so many concepts in Freud begins as a special case but ends up seeming to encompass almost all acts of remembrance – suggests the limits of the model of memory as competition. *While screen memory might be understood as involving a conflict of memories, it ultimately more closely resembles a remapping of memory in which links between memories are formed and then redistributed between the conscious and the unconscious.* To be sure, the truths of memory are often in tension with the truths of history; as with many of the multidirectional exchanges that I consider here, the “motives” of screen memory are “far removed from the aim of individual fidelity” (Freud, “Screen”21). *Yet both screen memories and multidirectional memories provide access to truths nonetheless, truths that produce insight about individual and collective processes meaning-making.* [emphasis is mine] Michael Rothberg, *Multidirectional Memory Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, (Stanford, CA: Stanford U Press), 13-14.

<sup>7</sup> M. M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays by M.M.*, Translated by Caryl Emerson & Michael Holquist, (University of Texas Press, 1981). Je reprends le concept de chronotope à la suite de Michael Rothberg l’articulant à la “scène du crime” (voir note suivante).

<sup>8</sup> Michel Foucault, « Des espaces autres », *Dits et Ecrits 1954-1988 IV*, (Paris : Gallimard, 1994), 752-762.

même lieu, sans cesse revisité *ici et maintenant* par le spectateur telle *une scène de crime*<sup>9</sup>. Car, même si ces images associées à la mise en scène nous signifient d’abord, selon la critique, un hors temps et un oubli dans leur apparence d’images intégrées à un flot narratif qui les tire du côté de la fiction, je pense que ces images opèrent également telles des images écran au sens où, derrière cette fausse évidence première de la fiction, il y a ce réel historique que les images, dans leur matérialité, refoulent à cause de la mise en scène, et qui ne s’en montre que davantage. Et à mon avis, pour le spectateur, c’est précisément ce que les images refoulent qui l’atteint et le hante : les ruines de Saint-Cyr et la mémoire qu’elles portent, du fait de ce dispositif apparent qui semble vouloir les effacer, c’est-à-dire refouler le lieu et le moment historique d’où elles viennent, n’en rend que plus forte et poignante l’expérience qui en résulte pour celui qui les regarde. C’est pourquoi, je pense donc que ce qu’il y a de paradigmatique dans l’expérience de la Zone d’*Orphée* pour le spectateur, c’est ce dispositif cinématographique qui construit un cadre spatio-temporel rendu analogue à un non-lieu. J’articule ici, à la définition de Marc Augé du non-lieu<sup>10</sup> cette question de la dimension temporelle liée au lieu que les concepts de *chronotope* et d’*hétérotopie* m’ont permis d’introduire. La mémoire et l’oubli « cohabitent » dans ces images de ruines. Le « hors temps » y est ancré dans la fiction, c’est-à-dire que la mise en scène stipule que cette expérience *n’a pas eu lieu* puisque le temps n’est pas passé pour les personnages une fois de retour « dans le monde réel ». Mais dans ces images, le présent historique des ruines de Saint-Cyr perdure néanmoins. Ainsi, ces images transmettent au spectateur l’expérience paradoxale d’une

---

<sup>9</sup> Michael Rothberg, *Traumatic Realism The Demands of Holocaust Representation*, (Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2000), 21-22.

<sup>10</sup> « Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu. » — Marc Augé, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, (Paris : La Librairie du XX<sup>e</sup> siècle, Seuil), 100.

temporalité entièrement tributaire d'un lieu détruit, où un moment historique donné se confond avec la temporalité d'un « passé qui ne passe pas » qui est aussi celle d'un trauma. De telle sorte que le lieu à partir duquel est élaboré le dispositif cinématographique de la Zone, devient un non-lieu, au sens où cet espace transmet au spectateur une expérience où quelque chose de la mémoire et de l'oubli, subsiste donc. Le non-lieu tel que je l'entendrai pour mon travail, garde les caractéristiques d'un chronotope ou d'une hétérotopie, mais sa dimension temporelle devient multiple du fait de cette dimension événementielle traumatique. C'est-à-dire que passé et présent, comme dans un palimpseste, y coexistent, et que le passé notamment se donne en différé, après-coup : ainsi, le non-lieu est constitué de plusieurs couches temporelles qui se confondent au sein d'un même espace.

Les non-lieux entendus ainsi adressent alors, de manière directe ou indirecte, cette question que la Seconde Guerre Mondiale a posée, question devenue *la question*, et qui aura hanté toute la période de l'après-guerre et bien au-delà. De manière totalement fondatrice, savoir si l'on peut dire, écrire, représenter *quelque chose* de l'horreur des camps ou du *désastre* – pour reprendre le mot d'Adorno – est peut-être ce qui, tant des points de vue éthique qu'esthétique, aura défini « notre siècle ». Michael Rothberg reprend de manière tout à fait inspirante pour ce travail, le “trope” benjaminien de la constellation pour l'articuler au concept de *chronotope* et mettre en évidence cette convergence de temporalités dans un seul et même *lieu* – ici le fameux propos d'Adorno *après Auschwitz*<sup>11</sup> – lui aussi sans cesse revisité telle *une scène de crime* dans le contexte des *Holocaust et Trauma Studies* :

---

<sup>11</sup> voir notamment Theodor W. Adorno, *Prismes*, (Paris : Payot, 1986 pour la traduction française (1955), 26 : « La critique de la culture se voit confrontée au dernier degré de la dialectique entre culture et barbarie : écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes. » Voir aussi à ce propos: <http://www.tache-aveugle.net/spip.php?article118>

...In the context of the Holocaust modernism ends by returning again and again to the space of the concentration camp. Modernism “after Auschwitz” thus constitutes a very particular kind of constellation. In revealing the inseparability of space and time in its melding of temporality and place, the phrase “after Auschwitz” becomes what Mikhail Bakhtin terms a “chronotope” – a form of literary expression in which the spatial and temporal axes are intertwined. The articulation of this chronotope by Adorno and Blanchot marks the invasion of modernism by trauma and illustrates how progressive history’s fundamental chronological articulation of “before and after” runs aground at the site of murder (...). The late modernism of Adorno and Blanchot involves a turning back against the progressive time consciousness of modernity in order to assert that there is, properly speaking, no era “after Auschwitz”. This is true for two reasons. First, as Adorno was at pain to reiterate, the material conditions that made the Nazi genocide possible live on after the “Final Solution” has run its course – a fact confirmed by the globalization of mass slaughter. Second, as Adorno came to realize in his late writings and as Blanchot has implicitly and explicitly testified for the last half century, the very possibility of a break with the modern conditions of genocide must be premised on a ceaseless witness that returns the subject again and again to the scene of the crime – even when that witnessing subject was not, strictly speaking, present in the first place.<sup>12</sup>

L’analyse de Michael Rothberg met bien en évidence ce point fondamental, à savoir que c’est la temporalité même des périodes dites du Modernisme et du Post-Modernisme qui est envahie par ce trauma, rendant caduque toute notion d’un avant et d’un après, et annulant

---

<sup>12</sup> Michael Rothberg, *Traumatic Realism The Demands of Holocaust Representation*, (Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2000), 21-22.

aussi toute idée de progression chronologique. Le temps se trouve arrimé à un lieu unique qui est « la scène du crime », scène à laquelle l'on ne cesse de revenir, que l'on ait été témoin direct ou pas. Aussi, au-delà, ou en deçà, de ce qu'en anglais on appelle « Image Prohibition Aesthetics », du côté d'Adorno et de Lanzmann, les Trauma Studies posent la question d'une transmission possible de la mémoire de la Shoah – *Holocaust memory* – par l'intermédiaire du trauma même. Ce qui m'intéresse particulièrement dans cette approche théorique, c'est notamment la mise en évidence de la manière dont une pratique artistique donnée, « mobilisant des catégories a priori opposées telles que celles de l'affect et de la réflexion critique »<sup>13</sup>, arrive à proposer un mode d'engagement valable pour ceux et celles de la « seconde génération », et par-delà, pour celui/celle n'ayant pas vécu l'évènement. Ainsi, les *Holocaust et Trauma Studies* venues des Etats-Unis, ont permis de faire converger de manière tout à fait paradigmatique la question des lieux, dans leur acception littérale et rhétorique, et celle du trauma, montrant comment, par la façon dont ces lieux se caractérisent – une temporalité, voire *des temporalités*, c'est-à-dire la coexistence du passé et du présent, qui se confondent en un seul et même espace – une transmission de l'évènement à ceux/celles qui ne l'ont pas vécu *a lieu*. L'expression idiomatique *avoir lieu* est donc d'emblée du côté de l'évènement<sup>14</sup>, et apparemment, dans un premier temps du moins, du côté d'une conception du lieu comme lieu propre, originaire, tout comme cette autre expression idiomatique qu'est *il y a*, « tournure française pour dire la présence de quelque chose, ou la manière dont le

---

<sup>13</sup> Elke Heckner, « Whose Trauma Is It? Identification and Secondary Witnessing in the Age of Postmemory », *Visualizing the Holocaust Documents, Aesthetics, Memory*, ed. D. Bathrick, B. Prager, M.D. Richardson, (Rochester, NY: Camden House, 2008), 62-63. Comme le dit Elke Heckner dans son article, « ce qui se joue dans cette redéfinition, c'est la question de comment l'éthique émerge de l'acte esthétique de la réception de l'Holocauste. »

<sup>14</sup> « évènement, sur le latin *evenire*, « venir hors de, avoir un résultat, arriver, échoir, se produire » (d'où *eventus*, « issue, succès », et *eventum*, surtout au pl. *eventa*, « événements, accidents »), désigne un fait ou un phénomène en tant qu'il fait rupture, qu'il marque. » Barbara Cassin (dir), *Vocabulaire européen des philosophies*, (Paris : Seuil, Le Robert, 2004), 435.

monde se donne, [qui] est tout à fait idiomatique, en particulier à cause de l'adverbe *y*, qui à l'origine indique le lieu (mais, note le DHLF, *s.v.* « Y », à propos de l'expression, « n'a pas vraiment de sens analysable », en l'occurrence)<sup>15</sup> Il me semble intéressant de noter comment l'expression *avoir lieu*, véhicule l'idée de l'évènement et par « glissement sémantique », l'idée que celui-ci « n'a pas vraiment de sens analysable ». Autrement dit, lieu et évènement, notamment en regard du trauma, non seulement échappent à l'assignation à une signification, à un sens uniques, mais davantage encore, comme le montre Cathy Caruth dans ses travaux, ceux-ci (lieu et évènement) sont à la jointure du su et de l'insu. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, lieu et évènement, en regard du trauma, partagent les mêmes caractéristiques qui sont d'être non localisables/situables en tant que lieu/évènement et ce non pas parce qu'ils appartiennent au passé mais précisément parce que quelque chose d'inassimilable/d'incompréhensible perdure en eux sous la forme d'une hantise. Alors qu'à l'opposé, comme le note Michael Rothberg, les travaux de Pierre Nora sur les lieux de mémoire, suivis de ceux de James Young, « nous rappellent que la mémoire n'est pas autochtone (*indigenus*) [et propre] à un lieu (rhétorique ou littéral), mais doit être créée à travers l'intervention continue de facteurs humains. » S'opposent ici deux conceptions des lieux mais surtout de la mémoire, cette dernière étant soit la conséquence d'un acte volontariste, qui aura peut-être pour conséquence de transformer l'évènement en fait assimilable, compréhensible, soit une conséquence involontaire, un phénomène de répétition ou de retour perpétrant à nouveau ce qui, de l'évènement, reste précisément incompréhensible/inassimilable par la conscience, et ce faisant reste pour ainsi dire « fidèle » à la radicale non compréhension de l'évènement traumatique.

---

<sup>15</sup> Barbara Cassin (dir), *Vocabulaire européen des philosophies*, (Paris : Seuil, Le Robert, 2004), 582.

C'est davantage du côté de « productions artistiques » où quelque chose de l'ordre d'une mémoire involontaire nous est transmis, de même que l'expérience d'un évènement à travers une manière spécifique de filmer ou décrire/inscrire le lieu, que la présente thèse a donc pour ambition de se situer, en faisant le pari que *quelque chose* de l'ordre de la mémoire perdue dans ces lieux qui ne sont pas a priori perçus comme lieux de mémoire, ou encore dans ces non-lieux de l'espace urbain, souvent périphériques mais pas uniquement, tels que l'anthropologue Marc Augé les a définis certes, mais également avec cette autre acception que je leur donne pour ce travail. Pour exemple, ce récit que Georges Didi-Huberman a mis en mots et en images dans *Ecorces* – de ce qui est peut-être le non-lieu par excellence – à savoir, le camp de concentration.

### ***Ecorces* ou comment cartographier l'absence**

*On ne peut donc jamais dire : il n'y a rien à voir, il n'y a plus rien à voir. Pour savoir douter de ce qu'on voit, il faut savoir voir encore, voir malgré tout. Malgré la destruction, l'effacement de toute chose. Il faut savoir regarder comme regarde un archéologue. Et c'est à travers un tel regard – une telle interrogation – sur ce que nous voyons que les choses commencent de nous regarder depuis leurs espaces enfouis et leurs temps enfouis.*

Georges Didi-Huberman, *Ecorces*

Historien de l'art célèbre notamment pour ses ouvrages sur la question des images, et qui seront largement cités dans les chapitres qui vont suivre, Georges Didi-Huberman fait paraître en 2011 un “petit” livre qu'il intitule, de manière sobre et quasi laconique, *Ecorces*. Ce titre intrigant et énigmatique se révèle être ce que son auteur qualifie de (je cite la première phrase en quatrième de couverture) “simple “récit-photo” d'une déambulation à Auschwitz-Birkenau en juin 2011.” Les images que Georges Didi-Huberman explique avoir “pris à l'aveugle”, en ayant conscience de succéder à des milliers de pèlerins qui ont posé leur

appareil avant lui sur ce “lieu de barbarie”, un lieu cruellement marqué en son temps par une quasi totale absence d’images, il les appellent *écorces* parce qu’elles sont comme “des bouts de peau”, “partie liminaire du corps” révélant à notre insu ce qui reste.

Ces scories de la mémoire, ces résidus d’un passé impensé parce qu’impensable, parties prenantes d’un “passé qui ne passe pas”, ce sont eux qui vont imposer au chercheur cette forme de “récit-photo”: le texte, explique-t-il encore, était en suspens à travers quelques unes de ces photographies, et c’est d’elles qu’il est issu. Les mots lui viennent donc au retour, à travers ces images, et ce “récit-photo” représente comme une forme de connaissance par défaut, provenant directement des images produites. Comme l’explique Georges Didi-Huberman, ces résidus, ces écorces d’un voyage au présent s’insèrent dans *un montage*, pour *montrer* là où tout s’archaïse à nous dire “circuler, il n’y a rien à voir”, ou du moins, “il n’y a plus rien à voir”. L’historien Antoine de Baecque a qualifié Georges Didi-Huberman de l’un “des plus subtils exégètes de l’*ekphrasis* contemporain.”<sup>16</sup> *Ecorces* s’inscrit ainsi dans la continuité des textes précédents de l’auteur, et notamment de son livre *Images malgré tout* paru en 2003, consacré aux quatre images retrouvées prises par les membres du *Sonderkommando* d’Auschwitz-Birkenau en août 1944, et qui faisait également une “critique philosophique de l’*inimaginable* dont (...) la Shoah se trouv[e] souvent qualifiée.”<sup>17</sup> Le dispositif de ce livre atypique, ouvertement subjectif et se revendiquant d’une mémoire individuelle et intime qu’est *Ecorces*, se situe là dans la continuité de ce long débat autour des images, autour de “cette question de la représentation de la Shoah, de la visibilité de ce[s] image[s] (possible/impossible) dans le monde qui suit l’ouverture d’Auschwitz, de sa présence fossile dans le contemporain (...),”<sup>18</sup> articulant en son sein les questions de la mémoire et de l’oubli,

---

<sup>16</sup> Antoine de Baecque, *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, (Paris: PUF, 2012), 230.

<sup>17</sup> Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, (Paris: Minuit, 2003), Quatrième de couverture.

<sup>18</sup> Baecque, 231.

par le biais de ces mêmes images qui de fait *ne montrent rien*, ou plutôt, qui cartographient l'absence, arrivant par là à transmettre quelque chose de l'évènement, *malgré tout*.

Observant le dispositif du livre – partant donc de la couverture – l'on a tout d'abord ce titre beau et énigmatique aux résonances poétiques d'*Ecorces*. Sa simplicité, son dénuement ne sont pas sans rappeler vaguement quelque objet qui serait du côté de l'*arte povera*. Et en effet, passé ce premier seuil du livre qu'est son titre et sa première de couverture, puis sa citation de Beckett mise en exergue, l'on se retrouve face à une première photographie d'écorces, apparemment disposées sur/contre une surface blanche, table ou sol. Cette photographie, la première d'une série de 19, est dénuée de tout mot, titre ou légende, et aura valeur de "tête de chapitre" de même que chacune des 18 photographies suivantes, ainsi que le comprendra le lecteur une fois découverte la table en fin de volume: les "titres" des photographies, puisqu'il faut bien les nommer ainsi, ne se donnent qu'à la fin, en décalage et dissociés des photographies qui se redéplient abstraitement, en absence, dans cette liste de noms quasi hétéroclites, qui se distinguent encore une fois par quelque chose de simple, de "pauvre" et de dénué, qui tient autant au caractère vague et général de ces noms qu'à leur juxtaposition arbitraire, si ce n'est que la liste s'ouvre et se ferme par le même mot d'*écorces* (je cite):

"Ecorces, Bouleaux, Pancarte, Boutique, Barbelés, Murs, Sols, Mirador, Horizon, Porte, Chemin, Forêt, Stèles, Ramures, Seuil, Fleurs, Lac, Chambre, Ecorces"

L'on serait presque tentés de dire "cherchez l'intrus": certains de ces mots semblent incongrus au milieu des autres, et l'on s'aperçoit que c'est comme si l'on avait au moins deux listes mélangées ensemble. La première, si on la "reconstituait", ne comporterait que les éléments appartenant à la nature: "écorces, bouleaux, horizon, sols, chemin, forêt, ramures, fleurs, lac, écorces", et l'autre, ceux provenant d'une fabrication/construction, autrement dit

d'une culture: "pancarte, boutique, barbelés, murs, sols, mirador, porte, chemin, stèles, seuil, chambre". Certains mots comme "horizon, sols, chemin, seuil" pourraient peut-être se retrouver dans l'une et l'autre catégorie, celles de nature et de culture. Ce qui compte ici, c'est que passé cet hypothétique jeu de combinatoires, c'est justement cette liste qui dans son apparente banalité, dans sa pauvreté de liste, nous livre en absence une forme de questionnement au sens où ces mots nous *regardent* de la même manière que les images "pauvres" prises par Didi-Huberman nous regardent en retour, précisément parce qu'elles ne montrent rien (ou que les mots ne disent rien), ou presque rien d'autre que quelque chose qui a à voir avec l'absence. L'évènement – ce qui a eu lieu – et dont il ne reste quasiment rien, c'est de ce "quasiment rien" que quelque chose de lui nous revient. Les ruines, les restes, et la pauvreté de ces mots portent en absence le détournement/déni implacable que les Nazis ont fait subir à la langue: Georges Didi-Huberman ne cesse de rappeler ces sortes d'euphémismes – Lagerstrasse/route du camp; Zentrale Sauna; aptes/inaptes; Hauptstrasse/route principale qui dirigeait les arrivants "inaptes" vers les grands crématoires II et III<sup>19</sup> – des expressions de la "réalité des camps" qui ne nomment jamais directement cette même réalité (beaucoup ont remarqué l'ironie cruelle du processus de nomination dans les camps d'extermination). D'où cette *leçon de choses*, si l'on peut dire, que nous prodiguent, là encore comme par défaut, ces photographies et ces mots "pauvres" montés ensemble afin de dépasser cette unité de "la photographie" ou "du mot" et dont Didi-Huberman écrit qu'

On ne dit pas la vérité avec des mots (chaque mot peut mentir, chaque mot peut signifier tout et son contraire), mais avec des phrases. Ma photographie de la "route du camp," (39) n'est encore qu'un pauvre mot. Il demande donc à être situé dans une phrase. Ici, la phrase n'est autre que mon récit tout entier, récit de mots et

---

<sup>19</sup> *Ecorces*, 39.

d'images inséparés. Mais même un mot ne prend sens qu'à être utilisé dans des contextes qu'il faut savoir varier, *éprouver*: des contextes différents, des phrases, des montages différents. Par exemple le montage qui consisterait, après avoir solitairement arpenté cette route, à scruter les visages de ceux et de celles qui y passèrent, un jour de mai ou de juin 1944: ces visages que l'officier nazi photographia sans les regarder, mais qui nous regardent aujourd'hui depuis les pages atterrantes – terre à terre et terrifiantes, si simples et vertigineuses en même temps – de *l'Album d'Auschwitz*.<sup>20</sup>

Le caractère pauvre, déceptif de ce dispositif se révèle à mon sens décisif dans la mesure où, par-delà sa fausse évidence, ce qu'il met en scène, ce qu'il montre en le montant – et de ce fait, en le démontant – c'est quelque chose du dispositif d'effacement et d'oubli opératoire lors du processus d'extermination. Ce "petit" livre qu'est *Ecorces*, par défaut, réactualise quelque chose de cette machinerie langagière de l'oubli et de ce dispositif d'anéantissement dont les images ont quasiment toutes étaient éradiquées. Les images "banales", "pauvres", ne montrant rien, s'inscrivent dans une syntaxe travaillée par les trous, les manques, l'oubli d'une mémoire collective dont la mémoire individuelle du chercheur se charge et qu'il prend personnellement en charge dans un "récit-photo" qui se situe côté de l'intime.

Aussi, un récit comme *Ecorces*, paru en 2011, est exemplaire de ce qui a changé pour l'extrême contemporain dans le rapport à la mémoire et à l'oubli, et qui se retrouve avant l'heure pour certaines des œuvres sur lesquelles nous allons nous pencher dans ce travail de thèse. En effet, que ce soit, pour la partie cinéma avec *Les Rendez-vous d'Anna* (1978) de Chantal Akerman, et *Eloge de l'amour* (2001) de Jean-Luc Godard, ou pour la partie littérature avec *Le Polygone étoilé* (1966) de Kateb Yacine, et *Les Rêveries de la femme sauvage* (2000)

---

<sup>20</sup> *Ecorces*, 41.

d'Hélène Cixous, toutes ces œuvres ont en partage un dispositif qui *met en scène* et qui *montre en le montant – et de ce fait, en le démontant – quelque chose du dispositif d'effacement et d'oubli opératoire lors du processus d'extermination*, et qui perdure, c'est mon hypothèse, dans la mémoire collective et les processus mémoriels élaborés depuis l'après Deuxième Guerre Mondiale, et dont fait partie aussi à notre avis la question postcoloniale. Dans *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*<sup>21</sup>, Paul Ricœur rappelle que "Le retour des victimes de l'univers concentrationnaire devient ainsi l'évènement le plus refoulé. Les commémorations scellent le souvenir incomplet et sa doublure d'oubli."<sup>22</sup> Je dirai que c'est quelque chose du même ordre qui se joue pour les ex-colonies, leurs conflits plus ou moins sanglants avec la "métropole," et leur après-indépendances: la guerre d'Algérie par exemple est devenu "l'évènement le plus refoulé" et, plus que les commémorations, ce sont les multiples recherches d'historien qui ont scellé "le souvenir incomplet et sa doublure d'oubli" (dans la mémoire collective, s'entend). Ces œuvres, notamment celles de notre partie portant sur la littérature, n'abordent pas nécessairement directement la question des camps d'extermination – celle-ci reste toutefois au cœur de notre partie sur le cinéma – mais il n'empêche qu'elles sont toutes habitées et travaillées par un questionnement qui s'en rapproche, et qui a à voir avec la question du trauma et le fait que "voir une chose, c'est ne pas en voir une autre. Raconter un drame, c'est en oublier un autre."<sup>23</sup> Autrement dit, nous montrons dans cette étude comment cette question du trauma, arrimée à la question des lieux et des non-lieux, donne naissance à un processus narratif et visuel qui essaye de rendre compte et de déjouer les mécanismes de l'amnésie.

---

<sup>21</sup> Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, (Paris: Seuil, 2000), 583.

<sup>22</sup> Ricœur, 583.

<sup>23</sup> Ricœur, 584.

Ainsi, *Eloge de l'amour* (2001) et sa dimension de palimpseste temporel et spatial, nous mémoire individuelle et collective. Ce faisant, il expose une mémoire en surimpression dans les images hantées d'un Paris du XXI<sup>e</sup> siècle et de son paysage urbain – notamment ce lieu de mémoire emblématique que sont les usines Renault sur l'île Seguin. Par une narration elliptique qui entrelace des événements traumatiques passés, tels que la Shoah ou la Résistance française et ses conflits internes, je montre comment ce film élabore un questionnement intime sur ce que veut dire vivre *ici et maintenant* dans une communauté qui passe son temps à effacer des parties de son passé. Ce faisant, je reconsidère le débat entre Godard et Claude Lanzmann qui s'est porté sur le statut des images et la possibilité ou non de représenter quoi que ce soit d'un événement tel que la Shoah.

Le second chapitre de cette étude, qui porte sur *Les Rendez-vous d'Anna* (1978), explore comment les images de Chantal Akerman, tournées à une époque après la Shoah, convoque très puissamment dans ses images un arrière-plan historique en rapport avec celle-ci, et ce de manière indirecte, à travers une manière particulière d'utiliser et de mettre en scène les non-lieux de la surmodernité, et une manière spécifique d'utiliser les cadrages et le plan-séquence. J'explore comment ce dispositif de mise en scène strictement cinématographique, articulé à un positionnement esthétique venu de la photographie, remet au cœur de ses images de fiction l'expression de Benjamin de *scène de crime*. La démarche hautement personnelle de Chantal Akerman, en intégrant à son propre style des transferts linguistiques et un cadre contraint, permet, en dernière instance, d'interroger la psyché individuelle et de mettre en évidence des questions refoulées de filiation et de mémoire.

Dans le troisième chapitre de ce travail, je montre comment le *Le Polygone étoilé* (1966) de Kateb Yacine, décrivant l'histoire et la mémoire fragmentées et fragmentaires d'un pays colonisé d'Afrique du Nord, l'Algérie, allégorise l'auto-aliénation – la sienne et celle de tout

un peuple – d’une histoire officielle violente. En mettant l’accent sur l’arbitraire et la violence de la nomination dans le contexte colonial, le nom et le lieu eux-mêmes sont troublés par ce que j’appelle une *nomination défectueuse*. En m’inspirant là encore des travaux de l’historien Michael Rothberg, et notamment de son concept de “mémoire multidirectionnelle,” j’explore une approche des questions de violence et de perte d’identité qui serait moins “canonique” dans le champ du post-colonial, en recourant à la notion géométrique du polygone et à celle géographique de l’île, qui me permettent de mettre en relation géopolitique, histoire et littérature.

Le quatrième et dernier chapitre de cette étude porte sur *Les Réveries de la femme sauvage* (2000) d’Hélène Cixous. J’y montre comment l’écrivain s’empare de questions historiques qui sont elles aussi, comme dans le cas de Kateb Yacine, liées au passé colonial de la France et à un problème de *nomination défectueuse*. Par le biais de ce motif de la scène primitive, Cixous réinvente une écriture de soi dans la mise en scène d’un espace textuel à même d’exprimer la perte – du lieu, des êtres chers, de la langue (entre autres). Et ce faisant, elle transfère au cœur de son écriture, masculine et féminine à la fois, ce lieu sans lieu, atopique, de la colonie, métamorphosé par le processus d’émergence de la voie/x créatrice.

Cette question des lieux et des non-lieux fait courir une trame entre les quatre œuvres de cette étude – voire au-delà – sous la forme de certains motifs qui se répètent, avec des variantes, de l’une à l’autre. J’en mentionnerai ici deux pour ce travail. Tout d’abord, la question de la liste, de l’inventaire. En effet, dans chacun des chapitres, un inventaire a lieu, qui se fait le catalyseur du travail de sape de l’amnésie. Selon la définition du Larousse, le mot inventaire (du bas latin juridique *inventarium*, du latin classique *invenire*, trouver) est soit « l’état, [la] description et [l’estimation] des biens appartenant à quelqu’un, à une collectivité, ou situés dans un lieu déterminé, [soit la] “revue détaillée, minutieuse, [le] recensement de

quelque chose: *Faire l'inventaire de ses souvenirs.*<sup>24</sup> En littérature, ce sont les Surréalistes qui auront fait de l'inventaire l'un des procédés poétiques les plus subversifs qui soit de par sa dimension hautement elliptique et faussement "pauvre," où la juxtaposition est promue en principe actif de démontage du sens, manière de contestation poétique qui en devient occasionnellement protestation politique selon les contextes. Ce trope poétique de l'inventaire, tel qu'il est à l'œuvre chez ces auteurs, est ce qui met en évidence dans notre étude la dimension problématique de la nomination et qui permet de cerner les processus de violence tels que la langue et le langage les instiguent, et tels qu'ils perdurent de manière inconsciente dans la mémoire collective.

Le second motif majeur qui se retrouve dans ces quatre chapitres – et qui, à bien des égards, en constitue le cœur même – est celui de la figure du double, qui de manière explicite, occupe la place de l'auteur/créateur dans la fiction. Dans *Eloge de l'amour*, c'est le personnage d'Edgar qui peut être vu comme le double du réalisateur Jean-Luc Godard. Dans *Les Rendez-vous d'Anna*, c'est plus frontalement Anna elle-même qui est une sorte de double de la réalisatrice Chantal Akerman. Dans *Le Polygone étoilé*, le personnage de Mustapha incarne la figure de l'écrivain et prend en charge dans les dernières pages du livre cette voix narrative qui est en fait directement celle de l'auteur Kateb Yacine. Dans *Les Réveries de la femme sauvage*, la narratrice est très explicitement l'auteur Hélène Cixous, même si une certaine ambivalence demeure dans sa façon d'y inscrire ou pas son nom (justement). En dernière instance, ce motif du double met en évidence la manière dont les non-lieux sont liés au processus créatif. Cette étude a pour ambition finale de démontrer comment ces non-lieux permettent de faire émerger un espace où trouve à s'écrire et à se filmer l'espace intime de la psyché, par-devers et par-delà les aléas et les "affres de l'histoire," de la mémoire et de l'oubli.

---

<sup>24</sup> <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/inventaire/44080>

En m'attachant à *Eloge de l'amour* de Jean-Luc Godard, *Les Rendez-vous d'Anna* Chantal Akerman, *Les Réveries de la femme sauvage* Hélène Cixous et *Le Polygone étoilé* Kateb Yacine, je démontre donc que la question des lieux et des non-lieux, par l'intermédiaire de certains dispositifs cinématographiques et d'écriture, est ce qui permet à ces auteurs de transmettre à celui/celle n'ayant pas vécu directement un évènement, quelque chose comme une expérience de celui-ci et ce faisant, de repenser le rapport à l'histoire, à la mémoire et à l'oubli d'une manière « multidirectionnelle », pour reprendre l'adjectif de Michael Rothberg. La question des lieux et des non-lieux permet ainsi de faire émerger un espace de pensée où ce qui domine est une porosité des histoires et des mémoires entre elles, avec ce que j'appellerai plutôt par ma part une *mémoire innombrable* par rapport à laquelle, la mémoire de la Shoah et celle du trauma colonial, associée au moment post-colonial, par delà leurs spécificités historiques, *se regardent*.

## Chapitre I

### **Sur les pas d'Orphée, *Eloge de l'amour* ou la Zone au 21<sup>e</sup> siècle**

*...la notion même d'image – dans son histoire comme dans son anthropologie – se confond précisément avec la tentative incessante pour montrer ce qu'on ne peut voir. On ne peut pas « voir le désir » comme tel, mais les peintres ont su jouer de l'incarnat pour le montrer ; on ne peut pas « voir la mort », mais les sculpteurs ont su modeler l'espace comme une porte de tombeau qui « nous regarde » ; on ne peut pas voir la parole, mais les artistes ont su construire leurs figures comme autant de dispositifs énonciatifs ; on ne peut pas « voir le temps », mais les images créent l'anachronisme qui nous le montre à l'œuvre ; on ne peut pas « voir le lieu », mais les fables topiques inventées par les artistes nous en montrent bien – par des moyens tout à la fois sensibles et intelligibles – la puissance d' « évidence ». Toute l'histoire des images peut ainsi se raconter comme un effort pour donner le dépassement visuel des oppositions triviales entre le visible et l'invisible. [...]*

*Je pense (...) que la multiplication et la conjonction des images, toutes lacunaires et relatives qu'elles soient, forment autant de voies pour montrer malgré tout ce qui ne peut se voir. Or, la première et la plus simple façon pour montrer ce qui nous échappe, c'est bien d'en monter le détour figural en associant plusieurs vues ou plusieurs temps du même phénomène.<sup>25</sup>*

Georges Didi-Huberman

---

<sup>25</sup> Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, (Paris : Minuit, 2003), 167.

## I. Introduction : Ce qui a toujours déjà eu lieu

Après la longue geste cinématographique de plus de dix années qu'aura représenté *Histoires du cinéma* (1988-1998), Jean-Luc Godard revient à une narration en apparence plus « classique » dans *Eloge de l'amour* en 2001. Le film est divisé en deux parties distinctes : la première, tournée en noir et blanc sur pellicule 35mm, suit les vicissitudes d'Edgar (Bruno Putzulu), essayant de mener à bien un projet de scénario et de film qui raconte « quelque chose de l'amour » – c'est-à-dire ses quatre moments : « la rencontre, la passion, la séparation et la réconciliation » – son casting, et ses vains efforts pour convaincre une mystérieuse jeune femme *elle* (Cécile Camp) de venir y faire un bout d'essai, la présentant pour le rôle principal. En alternance, il y a les entrevues d'Edgar avec Monsieur Rosenthal (Claude Baignières), flanqué de son chauffeur Philippe (Philippe Loyrette) et assistant d'Edgar à l'occasion. Rosenthal est un riche collectionneur et marchand d'art, dont on apprend qu'il a été un amoureux éconduit de la mère d'Edgar. Ici vient s'insérer l'histoire de la mère d'Edgar, dont le père, juif, possédait une galerie d'art en commun avec le père de Monsieur Rosenthal, et dont ils furent spoliés durant la Seconde Guerre Mondiale. Rosenthal jeune tombe donc amoureux de la mère d'Edgar, qui lui en préfère un autre, un Américain qui dilapidera leur argent. Elle finira par se suicider. En aidant Edgar à présent, en acceptant de financer son projet, Rosenthal dit qu'« il reste la mémoire », sous-entendant que ce qui l'oblige à aider ce jeune homme à qui aucun lien de parenté ne le relie, est un « devoir de mémoire » (l'expression n'est pas utilisée telle quelle). L'on remarquera que ces éléments biographiques sont appris au détour d'une conversation entre Rosenthal et un ami, presque

« l'air de rien » : ces détails ont l'air d'être « anecdotiques », comme si le contexte tragique de l'époque de la seconde guerre mondiale était relégué à l'arrière-plan. Le spectateur ne saura jamais par exemple ce qu'il est advenu des deux pères tenant la galerie : il peut juste imaginer qu'ils sont peut-être morts en déportation, mais peut-être qu'ils ont survécu. Les enfants c'est certain, eux, ont survécu – quelque temps du moins, puisque la mère d'Edgar finit, adulte, comme nous l'avons dit, par se suicider. Mais là encore, il est difficile de dire/savoir si cela a un quelconque rapport avec la guerre. Ces ellipses narratives sont à mettre en parallèle avec les ellipses visuelles qui structurent le film. C'est comme si la diégèse était constamment porteuse de l'intérieur d'une multitude d'éléments extra-diégétiques *possibles* de part un montage elliptique. Je pense que dans *Eloge de l'amour* – même si bien entendu nous avons affaire à une fiction et non pas à un montage d'images d'archives – l'on retrouve au niveau de la fiction donc, un principe de montage des images très proche du principe de montage à l'œuvre dans *Histoire (s) du cinéma* :

Jean-Luc Godard, dans *Histoire(s) du cinéma*, aura choisi de *montrer* le cinéma lui-même et sa propre réminiscence dans un *montage* tout entier organisé sur l'économie du *symptôme* : les accidents, les chocs, les chutes d'images les unes sur les autres laissent alors échapper quelque chose qui ne se *voit* pas dans tel ou tel fragment de film, mais qui *apparaît*, différenciellement, comme puissance de hantise généralisée. Chaque image « n'est pas une image juste, c'est juste une image », comme l'avait dit Godard en une phrase célèbre. Mais elle « permet de moins parler et de mieux dire » ou, plutôt, de mieux *en parler* sans avoir à *le dire*. Godard, me semble-t-il, a toujours situé sa réflexion sur les pouvoirs et les limites du cinéma dans la systole et la diastole de l'image elle-même : sa nature essentiellement *défective* alternant avec sa capacité à devenir, tout à coup, *excessive*. C'est une pulsation – notre « double régime » de

l'image – où la limite sait devenir transgression, c'est-à-dire pouvoir de donner plus que ce qu'on attend, de bouleverser le regard, de déchirer le voile. Comment cela est-il possible d'une image qui est « juste une image », c'est-à-dire le contraire d'un tout, d'une captation unitaire, d'un absolu quel qu'il soit ? Cela est possible parce qu'une image n'existe pas « une » : *Il n'y a pas d'image, il n'y a que des images. Et il y a une certaine forme d'assemblage des images : dès qu'il y a deux, il y a trois. [...] C'est le fondement du cinéma.* (Godard)<sup>26</sup>

Godard, cela est connu, récuse toute rapport fétichiste et absolu à l'image. Une image n'a de sens et ce faisant d'existence que dans son rapport à une autre image. D'où la nature profondément dialectique de ses images, à l'opposé de toute approche esthétisante. Dans cette première partie, alors qu'il est en train d'expliquer son projet autour des quatre temps de l'amour, Edgar remarque que « tout le monde peut reconnaître un jeune ou un vieux, mais pas un adulte ». Il dit qu'un adulte, on ne peut pas précisément dire ce que c'est, ni comment c'est. En écho, plus tard, Philippe observera que Edgar est le seul qui ne fasse pas semblant, il est le seul qui essaye vraiment d'être un adulte. Ce qu'en effet traduit de manière remarquablement juste le jeu de l'acteur Bruno Putzulu, qui a presque une diction à la Bresson pour dire les mots de Godard, avec une voix monocorde et comme blanche par instants, sans concession et sans artifice, sans manières, comme le souligne Philippe Lafosse en insistant sur sa présence, « communiquant par l'immobilité et le silence » :

*Eloge de l'amour*, c'est d'abord du vrai noir et blanc comme on n'en fait plus. Et il y est question de quelque chose de l'amour, de l'amour de quelque chose. L'amour de la résistance, de la mémoire, du cinéma, de la langue française, de l'histoire... Edgar, c'est Bruno Putzulu. Et il suffit de le voir, de face ou de dos, droit dans son bureau,

---

<sup>26</sup> Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, (Paris: Minuit, 2003), 168.

ou assis, son imper sur les genoux, ou encore regardant par la fenêtre comme on regarde à travers le temps, communiquant par l'immobilité et le silence, pour comprendre que, pour Jean-Luc Godard, cet homme, c'est « *une grande rectitude, l'honnêteté et la probité en tant qu'acteur* ». « *Il a essayé de tenir et il a tenu.* » Cela saute aux yeux.<sup>27</sup>

Edgar, dont la présence traduit effectivement une sorte d'état proche de l'immobilité, ou plutôt dirais-je, d'état d'être *ailleurs*, a cette manière de « regarder le temps » qui lui confère comme une sorte d'aura par défaut. On dirait que quelque chose dans sa présence et dans sa manière d'être au monde trahit son origine « de nulle part » ou d'une autre temporalité/un autre temps. Edgar essaye donc en vain de convaincre la jeune femme de venir faire un essai pour son film : on ignore tout d'elle, jusqu'à son nom. Elle est toujours filmée de profile, à travers des angles obliques ou des ombres portées qui voilent en partie son visage, obscurcissant ses traits. Seule sa voix est toujours clairement distincte, forte, impérieuse et sans le moindre doute, par contraste avec toute la personne d'Edgar et ses projets qui semblent comme en état d'ébauche, d'essai permanent. La quasi sans visage, la sans-nom, finit par accepter de l'accompagner : Edgar et elle errent de la nuit au matin dans la ville, marchant et parlant, jusqu'à cette longue séquence en face de l'île Seguin, en proche banlieue ouest de Paris, site des mythiques usines Renault. Toute cette première partie se caractérise par un montage elliptique, qui se clôt par une séquence temporelle ayant lieu bien après qu'Edgar ait (à nouveau) abandonné son projet de film : on ignore combien de temps s'est écoulé lorsqu'on lui donne sa valise à elle, avec des objets légués pour lui, alors qu'il apprend en même temps le fait qu'elle était malade et qu'elle s'est suicidée. Dans la valise, Edgar trouve un livre, *Le Voyage d'Edgar* : la caméra cadre en gros plan la première de couverture, et

---

<sup>27</sup> Philippe Lafosse, « *Eloge de l'amour selon Jean-Luc Godard,* » *Le Monde diplomatique*, mai 2001.

le plan suivant nous arrache au noir et blanc du 35mm pour nous transporter sur une route de Bretagne, en couleurs et numérique.

La seconde partie du film se produit donc par un saut abrupt – comme si Jean-Luc Godard renouait ici avec le *Jump Cut* de *A bout de souffle*, devenu sa signature – dans le temps et la matière filmique : en effet, au noir et blanc de la pellicule en 35mm succède une partie tournée en caméra numérique (remontée ensuite sur pellicule 35mm), aux couleurs sursaturées, qui nous ramène deux ans en arrière, en Bretagne, avec Edgar marchant sur une route, passant à côté d'un panneau où l'on peut lire « Attention Enfants ». L'ironie godardienne est surlignée dans ce plan, où le « seul qui essaye vraiment d'être un adulte » serait peut-être avant tout un enfant, ou du moins, un « grand enfant ». Mais cela a lieu « avant », dans le temps de l'enfance, avant la rencontre avec *elle*. Ce flashback nous reconduit non seulement deux années en arrière, mais nous livre aussi un moment de la vie d'Edgar où son projet d'alors est une « cantate sur Simone Weil », tandis qu'accompagné de Jean Lacouture, il s'en va séjourner dans la résidence d'un couple de résistants, qui sont parallèlement en train de négocier avec de riches producteurs hollywoodiens les droits de leur histoire en tant que chefs d'un réseau de la Résistance. Et il se trouve qu'*elle* est là : c'est leur petite-fille, elle est « aspirante actrice » semble-t-il. C'est dans cette maison en Bretagne, chez ses grands-parents résistants, qu'Edgar la rencontre donc pour la première fois. Que se passe-t-il exactement alors pour eux ? Cela reste mystérieux : on imagine qu'ils tombent amoureux, mais lors de ce flashback, rien n'est vraiment dit, et quasiment rien ne se donne à voir. Là encore, le montage par ellipses nous laisse entrevoir, deviner, comprendre sans comprendre. Un critique a pu écrire que

rather than trying to reconstruct past events, Godard reveals the past to be an integral and inescapable part of the present. Memory, rather than love then, is the central theme of *Eloge de l'amour*.<sup>28</sup>

Cet effet de montage, cette mise en abyme du film dans le film, et du support pellicule 35mm versus support numérique, est aussi un effet de montage temporel, qui pointe vers le passé du futur, ce qui devançant le “héros”, *a toujours déjà eu lieu*. Toute la structure du film reflète, réfléchit ce qu’est un film, de même que toute la construction temporelle du film *réfléchit* l’évènement qui a eu lieu et dont cependant aucune image ne nous reste, aucun plan. Il y a en permanence ces images manquantes, faute d’avoir pu être tournées, prises, et que toute la structure du film, c’est notre hypothèse, *réfléchit* à des degrés divers. Le film de Godard se construit autour, avec, et à partir de ce manque initial, cette absence qui creuse et questionne le montage lui-même. Ainsi, je ferai l’hypothèse que ce que la construction du film reflète en dernière instance, ce sur quoi elle réfléchit, c’est non seulement le déroulé temporel des évènements, *ce qui a eu lieu*, mais encore la ou les représentations possibles ou manquantes, absentes parce que personne n’a pu en témoigner. Mais même ceux ayant vécu, pris part à l’évènement, ne gardent pas forcément d’images de celui-ci, ou alors, que des restes, des fragments incomplets, des résidus, des cendres. Je ferai donc l’hypothèse que Godard poursuit dans *Eloge de l'amour* ce travail de réflexion sur la question des images et celle de leur montage/*montrage* à travers la question du lieu: les lieux multiples qui apparaissent dans le film, et le lieu du film en tant que porteur de *ces autres lieux*, ces non-lieux de la mémoire qui existent par défaut. Je pense ici aux usines Renault sur le point de disparaître, et à ceux désormais désertés de la présence de la jeune femme, celle qui – présente et absente – continue à hanter les lieux du film.

---

<sup>28</sup> cf. [www.newwavefilm.com](http://www.newwavefilm.com), “*Eloge de l'amour*”.

De ce point de vue, la séquence d'ouverture du film est éloquent. Alors que l'on voit sur l'écran noir le numéro de visa d'exploitation écrit en blanc, surgit 1/ le premier plan du film, d'à peine quelques secondes: c'est un plan moyen rapproché du buste de deux statues dans la fontaine centrale de la Place de la Concorde, à gauche de l'image, et à droite, des jets d'eau. On entend l'eau qui gicle dans le silence, puis soudain une voix off d'homme qui dit "... et puis alors le..." on coupe alors à 2/ un second plan qui est un écran noir. On entend la suite de ce que dit la voix off masculine: "le premier moment ... vous vous souvenez des noms?" Sur le même écran noir apparaissent alors les premiers noms du générique tandis que fait irruption une musique de piano extra diégétique et que l'on entend alors une voix off de femme qui répond "non non" et celle de l'homme ajoute "peut-être qu'on l'avait pas dit". La voix off féminine lui répond "non je sais plus du tout". Le générique continue à défiler, toujours sur le même écran noir, jusqu'à ce qu'apparaisse le titre avec un grand espace entre "Eloge" et "de l'amour". Pendant ce temps, la première voix d'homme continue à lire ce qui ressemble à un scénario alors que s'entend soudain une seconde voix d'homme qui se colle sur la première. Les deux voix off d'hommes sont collées ensemble, on a du mal à saisir tout ce que l'une ou l'autre raconte. On entend la seconde dire "elle s'est cousue une étoile jaune sur le manteau." On coupe et passe au 3/ troisième plan: c'est un gros plan d'un livre aux pages blanches, où l'on aperçoit une main tenant ce livre. 4/ Plan qui est à nouveau un écran noir où apparaissent les mots "de l'amour" et l'on entend la voix off du premier homme qui dit "et puis elle écrit quelque chose" alors que suit à l'écran le fragment de phrase "de quelque chose." 5/ On coupe au plan suivant, un plan moyen rapproché d'une jeune fille de face qui s'adresse à un homme, celui de la première voix off. La jeune fille lui dit quelque chose et la voix off répond "étoile jaune." 6/ On coupe sur un écran noir. 7/Plan moyen de la jeune fille. Voix off qui lui décrit une scène où une jeune

fille, ayant mis l'étoile jaune dans une manif, se fait tabasser par des fascistes. 8/ Ecran noir. Voix off d'un autre homme: "passe le temps". 9/Plan rapproché jeune fille yeux fermés. Voix off d'un autre homme: "ne bouge pas". La jeune fille ouvre les yeux et dit: "Quelle époque!" Voix off d'un autre homme: "restent les humains". 10/Ecran noir. 11/ Plan moyen large Philippe de trois quarts, debout, tenant devant lui un tableau qu'il vient de décrocher du mur. Voix off du premier homme/Edgar: "et si on vous demandait si c'était à vous si vous aviez le choix cinéma, théâtre, roman, opéra, vous choisiriez quoi?" Philippe: "j'y vais" et sort du cadre. 12/ Ecran noir. Voix de la jeune fille: "euh". 13/ voix off jeune fille: "roman alors". Edgar, plan moyen rapproché, est assis dans la fenêtre légèrement à contre-jour, légère contre-plongée, il regarde et feuillette le livre aux pages blanches. Bruits hors-champs de porte et de pages tournées. 14/ Ecran noir: "de l'amour." Voix off Edgar: "bon". Sur l'écran noir succède: "de quelque chose". Voix off Edgar: "alors on a un projet, et ça raconte quelque chose de l'histoire de trois couples." 15/ Plan moyen serré d'une seconde jeune fille: Eglantine de face. Voix off d'Edgar: "Y'a des jeunes, des adultes, et des vieux... et ce quelque chose c'est ... un des moments ... un des quatres moments de l'amour." Musique extradiégétique. 16/ Ecran noir, voix off Edgar: "à savoir" 17/ Plan de face Eglantine. Voix off Edgar: "la rencontre, la passion physique, et puis la séparation, et puis les retrouvailles" 18/ Ecran noir, voix off Edgar: "et vous? vous allez faire quoi là dedans?" [A qui adresse-t-il cette question? on dirait que c'est d'abord une question qu'il adresse à lui-même. Il répète encore une fois la question, cette fois d'un ton plus décidé.] 19/ Gros plan de face Eglantine, cheveux lâchés. Elle dit: "Moi, je pense que je représenterai la jeune fille." 20/ Ecran noir, voix off Edgar: "je pense à quelque chose.... supposons..." (...) 24/ Eglantine et ses mains, plan rapproché. Voix off Edgar: "... que lui s'appelle Perceval..."

Bon. Est-ce que vous avez compris que ce n'est pas l'histoire mais un moment de l'histoire ... la grande histoire qui passe à travers Eglantine. Le moment de la jeunesse (2 fois).”

Presque tous ces plans durent moins d'une minute, à deux ou trois exceptions près. Ils se succèdent donc assez vite, selon un principe de collage qui met à nu la collure du montage des plans entre eux. La collure est donc bien visible: du point de vue visuel, elle est mise en évidence par les faux-raccords, et du point de vue sonore, ce qui la met en évidence, c'est soit la répétition d'une phrase, soit celle d'un mot, ou bien l'irruption d'une musique suivie par son arrêt brusque.

Les films de Godard « collent » donc souvent un grand nombre d'histoires ensemble : *Eloge de l'amour* n'échappe pas à la règle. On y retrouve « collées » ensemble plusieurs histoires, ainsi que plusieurs niveaux de narration, si l'on pense à tous ces moments d'audition où les acteurs travaillent/disent leur texte comme c'est plus ou moins le cas dans la séquence d'ouverture. Il y a déjà ici une mise en abîme de la trame narrative dans ces moments de jeu où se rejouent, de manière distanciée et comme décalée, des scènes, des fragments de l'histoire d'Edgar, une histoire qui, là encore, *a déjà eu lieu*. Mais ce sont aussi plusieurs temporalités ainsi que plusieurs lieux qui sont collés ici ensemble : ainsi, cette séquence d'ouverture répète, en condensé au niveau de sa microstructure, quelque chose qui est à l'œuvre au niveau de la structure du film en général. Le collage est à la fois un motif *et* un principe de montage du film. Le collage des deux bandes, la bande son et la bande image, permet à Godard de ne construire

l'image que *plurielle*, c'est-à-dire prise dans ses effets de montage. (...) Godard ne dit pas autre chose : *Le montage, [...] c'est ce qui fait voir.*<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Didi-Huberman, 169-172.

Le collage des deux bandes fait aussi voir et entendre quelque chose d'absent, que je mettrai ici en rapport avec la *question du lieu*, telle que Georges Didi-Huberman la pose dans son texte à propos de *Shoah* de Lanzmann, « Le Lieu malgré tout »<sup>30</sup> :

Le cinéaste [Claude Lanzman] avait compris que, devant l'incapacité à recueillir un récit normalement articulé, la *question du lieu* – le lieu compris à la fois comme site interrogatif de la parole, condition de son énonciation, et comme question à toujours reposer, toujours plus précisément, dans les dialogues filmés, c'est-à-dire comme élément central de tous les énoncés – , cette question était celle que le film devait d'abord prendre en charge, construire et développer jusqu'à l'impossible.<sup>31</sup>

Je pense que le dispositif de Godard, et notamment son usage du collage, travaille l'espace et les temporalités du film déjà par cet usage de la langue, par cette interrogation de la parole qui ne perd pas de vue les lieux de son énonciation. Autrement dit, quand dans la séquence d'ouverture, on voit ce premier plan rapproché de bustes de créatures mi mythologiques, mi femmes, semblant sourire, et que du silence surgit d'on ne sait où cette voix off d'homme qui demande abruptement, comme in medias res « et puis alors le premier moment ... vous vous souvenez des noms ? » , et après que la voix off de femme lui ai répondu « non ... non », la voix d'homme reprend « peut-être qu'on l'avait pas dit » et s'interrompt manière énigmatique.

Dans cet échange se dit tout le cœur du film : c'est en effet par l'absence du nom qu'*elle* – la femme – se définit dans le film. Cet échange se tient dans un lieu d'énonciation en absence – les deux voix sont *off*, c'est-à-dire *bors-champ*, en dehors du cadre de l'image, et le lieu qui apparaît dans ce premier plan est en fait totalement occulté par les bustes de statues

---

<sup>30</sup> Georges Didi-Huberman, « Le Lieu malgré tout », *Phasmes Essais sur l'apparition*, (Paris: Minuit, 1998), 228-242.

<sup>31</sup> Didi-Huberman, 233.

et par l'eau qui coule. Il faut connaître ce lieu pour pouvoir le reconnaître. Autrement dit, le lieu, comme « élément central de tous les énoncés » se donne lui aussi dans *ce qui a déjà eu lieu* dans le lieu du film au passé, et que le spectateur découvre dans le présent de la projection, et aussi par ce principe de collage et de montage qui noue bande son et bande image dans le lieu du film.

Ici, je voudrais revenir un moment au projet d'*Histoire(s) du cinéma* : je rappellerai qu'il est considéré par de nombreux historiens et critiques comme une réponse à *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann. Les deux auteurs se sont notamment opposés – et ce en vérité, davantage du point de vue d'une polémique qui eut lieu « après-coup » et qui n'a finalement que peu à voir avec le film de Lanzmann, *Shoah* – sur la question d'avoir recours ou pas à l'utilisation d'images d'archives pour représenter les atrocités de la guerre, et plus particulièrement représenter quoi que ce soit de la réalité des camps d'extermination<sup>32</sup>. *Eloge de l'amour* semble se démarquer de cette polémique, mais constitue encore une forme de réponse au film de Lanzmann – ou plutôt, une réponse à la posture dogmatique que Lanzmann adoptera quelques quinze années plus tard – parce que par-delà les références explicites à la Seconde Guerre Mondiale avec des personnages juifs ou anciens résistants et leurs descendants – et en arrière plan la « question d'actualité »<sup>33</sup> des biens juifs spoliés durant la guerre – le film

---

<sup>32</sup> Tandis que Claude Lanzmann pose comme principe même du montage de *Shoah* le refus de toute image d'archive – son film est de ce point de vue entièrement au « temps du présent » comme l'écrit Richard Brody dans *Everything is Cinema* (510) – Godard pour sa part revendique le recours à des images d'archives (dans l'éventualité de leur existence) car ces images – et les images en général, qu'elles soient documentaires ou de fiction – constituent selon lui une part essentielle de toute approche cinématographique de la Shoah. Dans *Eloge de l'amour*, par delà ses propres déclarations, je ne suis pour ma part pas certaine que Godard s'oppose à ce point-là à Lanzmann (je reviendrai là-dessus plus en détails en développant ce chapitre).

<sup>33</sup> Et il faudrait bien entendu s'interroger ici sur le *ce qui fait actualité*, et pourquoi, et par conséquent se demander aussi quel peut bien être cette actualité...

continue en effet, comme je l'ai indiqué, à être occupé par la difficulté de créer des images. Ainsi, Douglas Morrey note très justement que

*Eloge de l'amour* underlines the difficulty of making images by refusing to provide us with those that we expect.<sup>34</sup>

L'on peut voir aussi dans ce refus de "nous donner les images qu'on attend", ce travail de la différence entre histoire officielle et histoire vécue, telle que Sartre l'avait posée en 1945,<sup>35</sup> et qui sous-tend bien des échanges entre les personnages du film. J'y vois encore une manière d'aborder la question de l'expérience de l'évènement car les personnages se débattent tous avec la nécessité de construire une histoire, la leur, et de « faire avec » l'histoire, la grande, qui les enferme et les enferme. L'impossibilité d'échapper au flot de l'histoire se répercute aussi dans la construction temporelle même du film qui fait ce pari de saisir l'insaisissable, le présent, qui semble échapper au temps de par sa dimension intrinsèquement éphémère – dès que l'on s'arrête pour saisir un instant, celui-ci est déjà devenu du passé, et ainsi de suite. Et ce que la structure du film semble indiquer dans un premier temps, avec ses deux parties distinctes en 35mn et noir et blanc d'une part, et en support digital et couleurs d'autre part, c'est que c'est dans l'après-coup du présent – une fois devenu passé – que du sens peut être articulé (nous y reviendrons plus en détails ultérieurement).

---

<sup>34</sup> Douglas Morrey, *Jean-Luc Godard*, (Manchester, New York : Manchester U Press, 2005), 234.

<sup>35</sup> Jean-Paul Sartre, « La Fin de la guerre », *Les Temps Modernes* (Oct.), 163-7 : cf. Morrey, 235-236.

## 2. Survivance et retour des images : une zone de mémoires

Si « *Eloge de l'amour* underlines the difficulty of making images by refusing to provide us with those that we expect,<sup>36</sup> on peut aussi observer que de fait, les images que le film nous donne, notamment dans sa première partie en noir et blanc, peuvent toutes être dites de “facture documentaire”: non seulement à cause du noir et blanc, censé être la marque de fabrique de celui-ci, mais encore par des tropes visuels caractéristiques de ce genre. L’on a pour commencer toute une série de longs plans-séquences qui représentent des scènes de rue dans Paris. Ces scènes sont souvent nocturnes, et souvent aussi y figurent des passants emmitouflés dans leur manteaux d’hiver, traversant le plan à toute vitesse pour échapper au froid, tandis que dans sa composition, le plan laisse apparaître néanmoins, là encore après-coup, des figures humaines indistinctes, allongées par terre, sur un banc ou dans le recoin d’une porte. Godard en personne y fait une apparition, avec une sorte de faux anonymat, comme s’il se pliait à un exercice de style éculé. Et pourtant, discrètement, telle sa présence, ces images interrogent le spectateur au-delà de ce qu’elles semblent faire – censément nous donner à voir des images éculées, précisément celles qu’on attend, clichés de la misère quotidienne dont nous pouvons tous nous remplir les yeux en permanence à travers le flot continu d’images et d’informations déferlant sur nos écrans. Tout d’abord en tant que spectateurs, nous ignorons *d’où viennent* ces images: si l’on se fie à la convention cinématographique, elles sont là encore censées correspondre à un point de vue, celui de l’un des personnages du film par exemple. Or si cela est bien le cas par moments pour ce qui concerne ces scènes de rue nocturnes – par exemple, lorsque Edgard est ramené chez lui par Philippe, le chauffeur et factotum de Rosenthal, la voiture traverse alors l’espace nocturne de

---

<sup>36</sup> Morrey, 234.

la ville, et les longs travellings de la place de la Concorde correspondent bien au point de vue d'Edgard assis à l'arrière de la voiture. Mais lors d'une autre séquence, rien dans sa construction ne nous permet d'être certains qu'il s'agisse à nouveau du point de vue d'Edgar. Et je dirai même que la façon qu'a la caméra d'être légèrement en surplomb, voire de se glisser à l'intérieur de lieux publics longtemps après leur fermeture – tel ce bar, où l'on découvre subrepticement, à même le sol, entre les tables et chaises vides, un couple qui dort dans ce qui semble être des sacs à couchage, ne laisse quasiment aucun doute sur le fait que ce n'est pas, que ce n'est plus *que* le point de vue d'un personnage – en l'occurrence Edgar. Et, après tout, pourquoi lui plus qu'un autre ? – et en effet, ces longs plans séquence, ces travellings au travers de la ville, par delà le point de vue censément abstrait ou « objectif » qui est celui de la caméra – de son *objectif* – font du spectateur, qu'il le veuille ou non, une sorte d'auteur. En tout cas, il devient de fait une sorte de complice du point de vue omniscient de la caméra et qui selon les conventions du dispositif cinématographique, renvoie au réalisateur, et par métonymie, au spectateur. Le réalisateur, en l'occurrence ici Godard, se joue de nous en nous faisant croire qu'il nous donne exactement les images que l'on attendait, les « images attendues » comme l'on dit, parce qu'effectivement, en un sens, ce sont précisément celles que nous attendions. Un « beau » travelling nocturne de Paris, de la place de la Concorde, ou encore de rues animées où ces fameux signes de la misère humaine, de déchéance, sont après tout si discrets, si fugaces, et s'oublent si facilement. La caméra ne fait que passer, glisser dirait-on, et pourtant, je dirai qu'ici nous sommes piégés par l'évidence même de ces images qui, l'air de rien, nous donnent à voir ce que nous attendions en nous donnant en même temps ce que nous n'attendions pas.

Car en nous donnant ces images que nous attendions, *et* qu'en même temps nous n'attendions pas, en nous livrant pour ainsi dire corps et âme, corps et biens, à de la

tautologie, Godard nous met à l'épreuve. De quoi ? Je dirai qu'il nous met à l'épreuve « de l'expérience ». En fait, Godard nous met à l'épreuve de l'expérience du spectateur, et de ce que regarder et voir veulent dire, peuvent signifier exactement. Si l'on se rappelle que le personnage d'Edgar se débat avec ses projets – de film, de script, de cantate, de direction d'acteurs – et qu'il se caractérise avant tout par son incapacité à les mener à bien, autrement dit il est incapable de nous donner les images, les paroles ou les sons que nous attendons, peut-être alors pourra-t-on voir ces images s'inscrire dans le dispositif du film comme les images d'Edgar mais par défaut. De même qu'elles sont au fond des images par défaut – c'est-à-dire par défaut de personnage ou de personne endossant la responsabilité d'un point de vue, elles existent l'air de rien, en lieu et place d'un projet où se serait clairement inscrit une volonté, une intention, ce qui, là encore censément, donne *un statut* – d'image ou d'autre chose, peu importe. Mais de même que personne dans *Eloge de l'amour* ne semble être tout à fait à sa place, de même ses images en noir et blanc, au statut indéterminé, semblent ne pas être tout à fait à leur place dans le film, ni même ailleurs peut-être. C'est pourquoi en étant celles que nous attendions, elles ne sont pas celles que nous attendions, du fait même de leur absence de statut. C'est-à-dire qu'elles sont comme un simulacre d'images, en ce que véritablement, en nous donnant à voir, elles ne donnent *rien à voir*. Ce fameux « rien à voir, circulez », Godard s'amuse à en faire comme l'un des rouages discrets de son dispositif filmique : j'y vois sa manière à lui d'amorcer une tentative de répondre sans répondre forcément, à cette difficulté de faire, produire, des images après Auschwitz. Dans ses déambulations nocturnes, la caméra nous donne des images qui toutes reviennent en boucle au même lieu tautologique des images déjà vues et pourtant premières – c'est bien *ces images particulières-là*, en 35mn, que la caméra de Godard a capté, et pas *d'autres* – et pourtant, etc. Ces images sont comme à l'état de survivance, de restes, de résidus d'une vision nocturne,

paresseuse ou pas, peut-être méditative, en tout cas déambulatoire, et qui, l'air de rien, revient inlassablement sur les mêmes lieux, les mêmes gens – car même si ce sont d'autres, ce sont aussi encore les mêmes – et se glisse comme en suspens entre notre vision à nous, celle de spectateur, et notre conscience, y inscrivant très discrètement quelques éléments mémoriels, tels des cendres, peut-être. Georges Didi-Huberman, rappelant l'expression de Derrida pour les cendres, « juste retour des choses », ajoute aussitôt après que

si les choses de l'art commencent souvent au rebours des choses de la vie, c'est que l'*image*, mieux que toute autre chose, probablement, manifeste cet état de *survivance* qui n'appartient ni à la vie tout à fait, ni à la mort tout à fait, mais à un genre d'état aussi paradoxal que celui des spectres qui, sans relâche, mettent du dedans notre mémoire en mouvement. L'image serait à penser comme une *cendre vivante*. Déjà, Nietzsche affirmait que « notre monde tout entier est la cendre d'innombrables êtres vivants » – refusant par conséquent « de dire que la mort serait opposée à la vie.<sup>37</sup>

Ces images nocturnes, ces résidus d'une vision nocturne, peut-être gagnent-elles à être pensées sur le mode de cendres. Je dirais que la façon dont elles font retour dans le dispositif de la première partie du film, celle, je le rappelle, tournée en 35mm et en noir et blanc, s'apparente en effet à « cet état de *survivance* » que décrit Georges Didi-Huberman : ces images sont en « état de *survivance* » parce qu'elles doutent de leur statut d'images, et effectivement, en un certain sens, nous savons, à cause de la seconde partie du film tournée en digital, que leur statut est précaire, qu'elles oscillent entre plusieurs mondes – entre celui du digital et de la pellicule filmique, entre celui de la mémoire individuelle et de la mémoire collective, ou encore plus banalement, entre la vision du personnage, celle du réalisateur, et

---

<sup>37</sup> Georges Didi-Huberman, *Génie du Non-Lieu air, poussière, empreinte, bantise*, (Paris : Minuit, 2001), 16.

enfin celle du spectateur. Tels des spectres ou des âmes en peine – et même si la métaphore est éculée, elle a le mérite d'être claire – les images sont donc en « état de *survivance* », n'appartenant plus tout à fait au monde des vivants, sans être non plus tout à fait déjà du côté des morts. Et comme l'écrit Georges Didi-Huberman, ces images, malgré ce statut qui n'en est pas tout à fait un, malgré cette absence de lieu propre, ont ce pouvoir de « mettre du dedans notre mémoire en mouvement. »

Ainsi, entre ce « refus de nous donner les images qu'on attend », et le fait de nous les donner quand même – parce qu'en dernière instance, le réalisateur ne peut pas ne pas nous donner des images – il y a cette zone dans le film où circulent des images « à l'état de *survivance* », des images sans statut, qui n'appartiennent en propre à personne ni à aucun lieu. Elles sont spectrales, fugaces et éphémères. Telles des ombres, elles nous poursuivent cependant, et finissent peut-être par nous hanter, dans notre pauvre état de mémoire différée, prenant conscience *après-coup* que peut-être, quelque chose a eu lieu. Ce retour des images dans le film trace plus généralement un trajet qui va du spectateur, au film et vice versa. Ce pouvoir des images, évoqué plus haut, celui de « mettre du dedans notre mémoire en mouvement », c'est le dispositif de *Eloge de l'amour* tout entier qu'il concerne. Car c'est un peu ce qui fait se mouvoir les personnages du film, et plus particulièrement Edgar. Tous en effet sont en mouvement, ou plutôt devrais-je dire, en état de gesticulation. Ils bougent, se déplacent, parlent, marchent, ne tiennent pas vraiment en place, tout en n'allant jamais nulle part, car ils sont pour ainsi dire toujours déjà quelque part, avant même d'avoir commencé à bouger. Rosenthal est perdu dans les souvenirs d'une femme aimée et perdue – sans parler de tout *le reste* et des tableaux, bien entendu – et Edgar, même s'il se dit occupé d'un projet, au final reproduira à peu de choses près l'immobilité de Rosenthal, en tout cas, dans la partie du film tournée en 35mm et en noir et blanc. Tel ce paradoxe des images à la fois nous

donnant et ne nous donnant pas ce que nous attendons, les personnages sont à la fois en mouvement et immobiles. Les images ont ce pouvoir de mettre « du dedans notre mémoire en mouvement », mais le dispositif du film a aussi cet autre pouvoir de la « mettre à l'épreuve »<sup>38</sup>, pour reprendre l'expression de Raymond Bellour. Car en effet la mémoire des personnages, comme s'ils étaient eux-mêmes aussi des spectateurs de ces images, se voit mise à l'épreuve en devant traverser elle aussi cette zone du film aux images incertaines, spectrales, entre-deux mondes (au moins). Je ferai ici l'hypothèse que c'est notamment dans cette zone du film aux images incertaines, flottantes, sans véritable point de vue qui les soutienne, et pourtant paradoxalement « lisse », sans évènement autre que le mouvement d'une vision qui circule, déambule et enregistre ce qu'elle voit dans l'espace, c'est dans cette zone donc que le dispositif du film impose aux spectateurs une traversée d'un espace aux images en apparence amnésiques, sans mémoire, au sens où nous les avons décrites plus haut comme « lieux communs », ou encore « images attendues », et qui pourtant encore une fois ont ce pouvoir, pour citer à nouveau Georges Didi-Huberman, de « mettre en mouvement du dedans la mémoire ». Et je tiens à préciser que j'entends à la fois les personnages et « nous », personnes ou personnages virtuels à l'extérieur de l'espace filmique, censés « voir » ou « regarder », et en tout cas, à qui semble échoir un statut « certain », de « regardant » mais qui sans doute ne voit pas ou plus grand-chose – Ici, l'analogie est peut-être un peu facile, mais je dirai que les personnages – et partant *nous aussi, spectateurs* si l'on maintient l'analogie – si tant est qu'ils aient quelque statut que ce soit, partagent *quelque chose* de ces images, de ces images flottantes, incertaines, et comme en rêve. Je dirai encore que ces personnages finalement, s'il leur arrive d'avoir un statut quelconque, ce sera peut-être le même que celui des images – à savoir un statut « sans statut », un statut incertain, flottant – car finalement ces personnages sont à

---

<sup>38</sup> Raymond Bellour, *L'Entre-Images Photo. Cinéma. Vidéo*, (Paris : La Différence, 1990) 203.

l'identique des images, dans un entre-deux, ni tout à fait morts, ni tout à fait vivants, avec un oeil tourné vers le passé, et l'autre vers l'avenir, jamais vraiment quelque part, toujours un peu nulle part et partout en même temps. Bref, ces personnages semblent partager avec les images un état spectral, « en état de *survivance* », et pourtant, encore une fois, ils arrivent à mettre « du dedans la mémoire en mouvement ».

Ces images que nous venons d'analyser et de discuter en regard de leur statut à nos yeux équivoque ou incertain, ne peuvent pas ne pas convoquer, là encore par défaut, par delà sa mise en mouvement même, une « mise à l'épreuve de la mémoire », au sens où Raymond Bellour évoque ce qu'il y a d'éprouvant pour la mémoire d'un spectateur à devoir repasser, parcourir à nouveau dans l'espace du film, l'équivalent du trajet d'une expérience historique traumatisante :

... il y a le spectateur, dont la mémoire est mise à l'épreuve. Sujet moral, il doit reparcourir mentalement l'espace terrifiant ouvert par la déréglementation métaphysique de la guerre moderne, à partir de la Première Guerre mondiale jusqu'à la fin de la Seconde résorbée dans l'image de l'apocalypse nucléaire. Sujet psychophysique, il doit surtout essayer de mémoriser ce qu'il voit au moment même où il le voit pour accéder à la lecture de l'évènement.<sup>39</sup>

Si l'on se souvient de ce que j'ai décrit plus haut comme le statut résiduel de ces images – elles sont comme des restes, des résidus, des cendres, bref ce qui reste après la « combustion de l'évènement », ou « l'évènement de la combustion », c'est selon – je dirai qu'en plus s'ajoute en elles, dans leur qualité d'amnésie et leur défaut de mémoire, une dimension proche de l'espace psychique du spectateur ayant fait l'expérience d'un évènement traumatique. Elles ne représentent « rien » de cet évènement en apparence, mais c'est

---

<sup>39</sup> Bellour, 203.

précisément de par cette absence de représentation qu'elles ont ce statut *résiduel* qui marque le spectateur. En parcourant ces images – et ici je mettrai sur le même plan le spectateur et les personnages – notre mémoire est mise à l'épreuve par ces images qui ne montrent rien. Et j'avancerai que c'est ce statut de « non-représentabilité », cette absence qui se tient au cœur de la représentation et qui la travaille, qui nous fait revivre à nous spectateurs une expérience similaire à celle d'Orphée ayant traversé la Zone. Nous sommes marqués, avons été traumatisés, et cependant nous ne nous souvenons de rien. Godard rejoue ici dans ces séquences en noir et blanc avec ces longs travellings d'images nocturnes, à la fois le mouvement de traversée de la Zone, et son oubli même. Ainsi, cette zone indéfinissable des images des séquences nocturnes partage avec la Zone d'Orphée ce statut de *no man's land*, avec la particularité d'être très ancrée dans une réalité – celle du Paris de l'année 2001, le tout début du 21<sup>e</sup> siècle, dans un temps de paix, où les gens vont et viennent à loisir (enfin exceptés ceux qui sont sans abris et qui squattent des bancs ou des pas de porte) – et d'en être aussi totalement éloignée, comme si elle appartenait à un autre ordre, ou un autre monde, le monde des enfers, peut-être. Et nous sommes, nous spectateurs – mais aussi bien, encore une fois, tout autant les personnages – au fur et à mesure où nous regardons ces images, comme regardés en retour par elles, qui ne « réfléchissent » rien ou presque. Nous essayons nous aussi de « mémoriser ce que [nous voyons] au moment même où [nous le voyons] pour accéder à la lecture de l'évènement », et pourtant, nous échouons. D'abord pourrait-on dire, parce qu'il n'y a rien à mémoriser, et encore une fois, « rien à voir » : autrement dit, ces images nous signifient, en se refusant à toute représentation, que partant elles se refusent aussi à toute lecture de l'évènement, ou, ce qui revient peut-être au même, qu'il n'y a pas d'évènement à montrer parce qu'en temps voulu, il n'y a pas eu d'évènement à raconter (autrement dit, il n'y a eu personne/rien pour dire/raconter l'évènement, donc en

témoigner). Le trauma se situe là, au cœur de ce refus de toute représentabilité : il est rejoué dans cette impossibilité à être représenté et lu en tant qu'évènement. Georges Didi-Huberman a cette phrase assez magnifique selon nous : « Tout acte d'image s'arrache à l'impossible description d'un réel. »<sup>40</sup> Que le réel soit par définition « impossible » à décrire, à lire, à représenter, et que néanmoins l'artiste, de par un geste, autrement dit, de par un acte, une action volontaire et consciente, puisse « arracher » une image – et l'on remarquera ici que Didi-Huberman parle d'un « acte d'image », autrement dit, il fait passer l'image du côté d'une volition, d'un agir, et donc forcément du côté d'une personne, allant ainsi totalement à l'encontre de notre tradition occidentale qui conçoit les images comme de quasi abstractions, désincarnées, séparées du geste de la main qui les a forgées, images appartenant donc ainsi au domaine du représentable et donc du lisible. Didi-Huberman effectue là bien davantage qu'un « simple geste » rhétorique de chercheur. Tout cela pour dire que la zone des images possède peut-être un envers qui permet de « faire avec » l'expérience du trauma, *malgré tout*, tout comme

les artistes (...) [qui] refusent de se plier à l'irreprésentable dont ils connaissent – comme quiconque ayant affronté la destruction de l'homme par l'homme – l'expérience *évidente*. Alors ils font des *séries*, des montages *malgré tout* : ils savent aussi que les désastres sont multipliables à l'infini. Callot, Goya ou Picasso – mais aussi Miro, Fautrier, Strzemiński ou Gerhard Richter – ont trituré l'irreprésentable en tous sens afin qu'il laisse échapper autre chose que du silence pur. Le monde historique, dans leurs œuvres, devient *hantise*, c'est-à-dire *fléau d'imaginer*, prolifération des figures – des ressemblances et des dissemblances – autour d'un même tourbillon du temps.<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, (Paris : Minuit, 2003), 156.

<sup>41</sup> Didi-Huberman, 156.

### 3. L'Espace de la Zone : la dimension paradigmatique des images

Pour le spectateur, c'est précisément ce que les images refoulent qui l'atteint et le hante : comme les ruines de Saint-Cyr qui servent de décor à la Zone dans l'*Orphée* de Jean Cocteau, la mémoire qu'elles portent, du fait de ce dispositif apparent qui semble vouloir les effacer, c'est-à-dire refouler le lieu et le moment historique d'où elles viennent, n'en rend que plus forte et poignante l'expérience qui en résulte pour celui qui les regarde, et rappelle très fortement ce que les images nocturnes de Godard accomplissent dans la première partie de ce chapitre. L'on s'aperçoit ici que le dispositif du film de Godard est très proche de celui de Cocteau : même si les longs travellings nocturnes ne sont en rien comparables aux images « brutes », réellement destinées initialement à documenter la destruction de Saint-Cyr en 1944, et que Cocteau a en quelque sorte « recyclées » dans son film, les images en noir et blanc de Godard documentent – *docu – mentent* – de la même manière un lieu et un moment historique qu'elles refoulent en même temps. De ce point de vue, elles s'apparentent elles aussi à des *images écran*, c'est-à-dire « tout ce qui a trait à la mémoire et au fait de se souvenir » – comme le spectateur s'en apercevra une fois le film fini, avec la juxtaposition des deux moments du film, celui en digital et en couleurs et celui en 35mm et en noir et blanc. Et parler ici d'images écran est une autre façon de formuler que Godard produit tout à la fois des « images attendues » sans pour autant nous livrer « celles qu'on attend ». Ce qu'il y a de paradigmatique dans l'expérience de la Zone d'*Orphée* pour le spectateur, c'est bien ce dispositif cinématographique – que l'on retrouve aussi dans *Eloge de l'amour*, même si c'est avec une intensité moindre et forcément une intention autre, ainsi qu'un contexte historique

différent – qui construit un cadre spatio-temporel rendu analogue à un non-lieu. Godard inscrit lui-aussi le non-lieu au cœur même du dispositif de son film. Comme je le rappelais en début de chapitre, le dispositif de *Eloge de l'amour* se caractérise par la juxtaposition de deux parties nettement distinctes, du fait même du support filmique qui change radicalement de nature. En effet, la première partie du film a été tournée en pellicule noir et blanc 35 mm, et la seconde, en format digital et en couleurs, puis imprimée sur du support filmique. Comme le commente ironiquement D. N. Rodowick :

perhaps Godard's last exercise in medium specificity, *Eloge de l'amour* is a praise song for the 35mm matrix. Video may be the future of cinema, but, ironically, the color palette achieved in the second part of the movie is best accomplished when video is printed on film. And so, while black-and-white scenes suggest a present that may be passing out of existence – the disappearance of film as medium – the color sequences may never again achieve their impressionistic vibrancy and luminosity when and if these video images are no longer presentable through 35mm projection.<sup>42</sup>

Rodowick, même s'il réfléchit ici davantage à la question du medium film et à sa lente métamorphose du fait de la disparition du support filmique en faveur du support digital, n'en articule pas moins les deux dimensions essentielles qui nous intéressent dans le dispositif du film de Godard, à savoir cette alternance de deux temporalités dont les supports filmiques fonctionnent en fait eux aussi tels des images écran dans la mesure où chaque moment et chaque support semblent être quelque chose qu'ils se révèlent après-coup ne pas être. En effet, le spectateur, précisément dans ses réflexes de spectateur, identifie, tel que le fait Rodowick, couleur, digital et futur – « video [is] the future of cinema » – et qu'on le veuille

---

<sup>42</sup> D. N. Rodowick, *The Virtual Life of Film*, (Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard U Press, 2007), 90.

ou pas, nous sommes tous conditionnés à penser de la sorte. Or Godard va se jouer de nos réflexes pavloviens de spectateurs, pour qui bien entendu, le noir et blanc équivaut à du passé. Godard inverse nos attentes, nous leurre tout du long en nous confortant dans nos croyances, jusqu'à ce que nous atteignons la fin du film, et que, tels Orphée, nous soyons obligés de regarder en arrière et réaliser que nous n'avions rien compris, et juste à ce moment, bien entendu, tout perdre.

Godard reprend ici ce motif orphique du regard en arrière, motif lui-même repris et décliné à profusion par Cocteau dans son usage extensif des miroirs dans son film *Orphée*, entre autres. A ce propos, un bref texte anonyme présentant un ouvrage sur Jean Cocteau, rappelle remarquablement bien les « fondamentaux » du miroir – du *speculum* – et donc des zones spéculaires :

Le miroir fait partie de la mythologie personnelle de Jean Cocteau. Surface lisse qui rappelle celle d'une eau dormante, il surprend, étonne, fascine autant qu'il réfléchit, rassure ou déclenche la crainte. Immobile, il renvoie à l'infini les mouvements de celui qui lui fait face ; mais il n'a pas de mémoire. Si l'on se penche sur sa symbolique, on note qu'il était appelé autrefois *speculum*. Les anciens l'utilisaient pour scruter le mouvement des constellations. Cocteau ne l'ignorait sans doute pas. Est-ce la raison pour laquelle l'étoile est, elle aussi, entrée dans sa mythologie? <sup>43</sup>

Le miroir est en effet « immobile [et] renvoie à l'infini les mouvements de celui qui lui fait face, mais il n'a pas de mémoire. » Il y a déjà dans le film de Cocteau – de manière évidente avec la présence des miroirs comme lieux de passage, de transition et d'accès à la Zone – mais aussi de manière analogique de par la présence de cette séquence des images de la Zone face à laquelle se tient Orphée et qu'il traverse, la zone devenant cet espace sans mémoire où

---

<sup>43</sup> N.A. Gallimard website text presentation for P. Fulacher and D. Marny, *Jean Cocteau le magnifique Les miroirs d'un poète*, (Paris : Gallimard/Musée des Lettres et Manuscrits, 2013).

sont « renvoyés à l'infini les mouvements de [ceux] qui lui [font] face ». Situées en arrière plan, les images de Saint-Cyr ont comme une fonction spéculaire, elles réfléchissent les mouvements de ceux qui les traversent, mais elles n'ont point de mémoire. Jacques Aumont ne s'y est d'ailleurs pas trompé, lorsque après avoir constaté que « cette insistance sur la traversée ou plutôt sur *le traverser* [est] le vrai sujet d'*Orphée*.<sup>44</sup> », il ajoute que :

« [cette insistance sur *le traverser*] mène forcément à considérer la limite de toute traversée : le non-retour, l'incapacité à inverser les trajets, la perte ou l'abandon à l'« autre côté », la traversée radicale et définitive dont on ne revient pas.

– Le miroir absorbe, parce que l'homme y « *marche dans l'image* », pour reprendre une phrase célèbre et mystérieuse du Psaume 39, qui a été glosée par Saint Augustin et aussi par Jacques Lacan et Pierre Legendre : « *Quamquam in imagine ambulat homo, tamen vane conturbatur; et nescit cui congregabit ea* » : bien qu'il marche dans le faux-semblant, dans l'image (ou mieux : en image), l'homme pourtant s'agit en vain. Celui qui traverse le miroir s'identifie ou risque de s'identifier à son image, à son autre imaginaire, son double, à cette figure dont la raison me dit qu'elle n'existe que pour autant que j'existe, mais dont un autre sentiment (que matérialise le mythe de Narcisse), un sentiment de l'opacité du réel, m'informe qu'elle existe plus que moi – et que de nous deux, c'est elle, l'image, qui me survivra. »<sup>45</sup>

Je ne reviendrai pas ici sur la critique radicale que fait Jacques Aumont de la Zone d'*Orphée* et qui lui reproche son amnésie en tirant la conclusion que les images elles aussi le sont foncièrement (amnésiques). Or, il me paraît important de faire la distinction entre le

---

<sup>44</sup> Jacques Aumont, « La Traversée des ruines », *L'Invention de la figure humaine Le cinéma : l'humain et l'inhumain*, (Paris : Cinémathèque française/Musée du cinéma, 1995), 26.

<sup>45</sup> Aumont, 26.

dispositif qui, en effet, joue l'amnésie pour les personnages du film, et les images de la Zone, autrement dit les images documentaires de Saint-Cyr recyclées dans l'espace du dispositif du *réel merveilleux* de Jean Cocteau, et dont nous avons parlé plus haut en rappelant leur qualité de hantise et la façon dont elles interpellent fortement et durablement les spectateurs. Mais ce qui m'intéresse ici à présent dans le propos de Jacques Aumont et dans la présente citation, c'est la façon dont il développe son analyse de la phrase du Psaume 39, celle où il est dit que « l'homme marche dans l'image », et que celle-ci est en fait telle un miroir, un *speculum*. Je pense que, et dans le film de Cocteau à l'évidence, et dans celui de Godard, le dispositif opère lui aussi de façon spéculaire, ainsi que maintes séquences d'images. Mais encore, je ferai l'hypothèse que c'est le film de Cocteau en tant que tel qui est une sorte de miroir pour celui de Godard. *Eloge de l'amour* m'apparaît, plus que comme une sorte de « remake » de *l'Orphée* de Cocteau, dans une relation infiniment spéculaire, où la Zone réfléchit, du cœur de ses images de ruines, le cœur même du film de Godard.

Tout comme « *le traverser* » est le vrai sujet d'*Orphée* selon Jacques Aumont, de même je dirai qu'il l'est aussi du film de Godard. En effet, j'ai rappelé plus haut que les personnages de *Eloge de l'amour* ne cessent de bouger, de se déplacer, d'être en mouvement. Il semble que « *le traverser* » est bel et bien également sinon le « vrai sujet » d'*Eloge de l'amour*, du moins l'un de ses points nodaux. Car une fois la projection terminée, le spectateur s'aperçoit du leurre, et encore une fois, du faux-semblant des « images données », qui se donnent en effet pour ce qu'elles ne sont pas. Le digital et la couleur, avec leur aura de « futurité », se révèlent être de fait des images du passé, et à l'inverse celles en noir et blanc et en 35mm, que l'on aura sans doute distraitement identifiées comme du passé, appartiennent en fait au présent de la narration. Narration qui se donne donc elle aussi comme un leurre – sorte de « miroir aux alouettes » – que Godard nous tend et contre lequel nous nous cognons. Ainsi, c'est de

manière rétrospective, spéculairement, que le dispositif du film de Godard commence un peu à se dévoiler. Il nous met dans la position d'Orphée : d'abord forcé à marcher droit devant lui avec interdiction de se retourner pour ne pas perdre Eurydice, Godard nous oblige une fois le film fini à nous retourner, car la tentation de saisir, de comprendre, est bien trop forte, et c'est ainsi que le film tout entier s'évanouit, disparaît comme il était apparu. J'emploie à dessein toutes ces métaphores car l'analogie avec les Enfers est loin d'être fortuite selon moi. On se rappelle que les séquences de travellings nocturnes étaient censées être des images documentaires, des prises de vue réelles enregistrant de « vraies » images, avec de « vrais » gens. J'avais néanmoins signalé leur caractère flottant, leur dimension spectrale : on pourrait continuer dans ce sens et dire que ces prises de vues sans attribution certaine du point de vue font l'effet de scènes des enfers, comme vues du dehors par un être, Edgar, qui n'est peut-être plus tout à fait vivant, sans être véritablement déjà mort. Je ferai donc à nouveau l'hypothèse ici d'un transfert de la Zone en tant qu'*instance spéculaire*, si j'ose dire, dans la zone du film, manifeste à ces séquences « flottantes », qui ont pour conséquence de nous entraîner du côté du royaume des ombres – et après tout, ce sont bien des ombres que l'on aperçoit en pleine nuit, ou des silhouettes, rarement des visages que l'on aurait le temps de regarder, d'identifier, et tous, y compris Godard vieillissant qui apparaît furtivement, semblent des spectres. En fait, on a l'impression, à commencer par Edgar comme en supens dans la voiture de Rosenthal glissant dans la nuit, que tous glissent dans ces séquences tels des âmes en peine – encore elles. Et après tout, n'est-ce pas, nous aurons éventuellement compris, une fois le film terminé, qu'Edgar de fait en est bien une, d'âme en peine. Car au cœur même de ces images du présent, données comme passé, il a déjà perdu celle qu'il semble passer son temps à chercher à retrouver. Autre effet d'optique de l'instance spéculaire qu'est la Zone, nous comprendrons encore plus tard qu'Edgar s'est déjà retourné,

et a déjà perdu son Eurydice à jamais, par le fait même qu'il n'a pas voulu ni pu se retourner *en temps voulu*, comme la séquence des images en couleurs nous l'apprendra peu après. C'est le second paradoxe du dispositif d'*Eloge de l'amour* : telles ces images nous donnant ce que nous attendions tout en s'y refusant, Edgard, de n'avoir pas pu ni voulu se retourner, s'est de fait retourné. Effet de specularité rhétorique – si l'on veut. Je crois profondément en revanche que le dispositif du film de Godard fonctionne par réflexion et par diffractions de temporalités. L'on sait par exemple à quel point il use – voire abuse – de citations et de références littéraires, philosophiques ou autres. *Eloge de l'amour* n'échappe pas à la règle. Lorsque Edgard, au début du film, est en répétition avec les acteurs de son projet de film d'alors, l'on apprend que le couple, « le jeune homme et la jeune fille », s'appellent Perceval et Eglantine. Or, lorsque l'on se souvient que la femme aimée ne sera jamais nommée, mais qu'après sa mort – en fait nous apprendrons qu'elle s'est suicidée – reviendra à Edgar une malle de livres qu'elle lui aura légués, et où l'un des volumes s'intitule *Le Voyage d'Edgar* – l'on pourrait alors compléter le titre par *aux pays des ombres*. Pour revenir un instant à ce nom de Perceval, j'y vois personnellement une sorte de double idéal d'Edgar, et lorsque l'on sait qui était Perceval, comment il était – son espèce d'*idiotie* ontologique, le faisant lointain cousin du Prince Mychkine, je pense donc que l'idiotie d'Edgar est essentielle dans le film, elle explique notamment son pouvoir de traverser les zones, d'aller du monde des morts à celui des vivants et vice versa. Il est en fait le seul à pouvoir résider dans le non-lieu du film, cette Zone qui échappe et au temps et au lieu, qui reste par devers soi et/ou à l'arrière, perdu parce que nous nous sommes retournés et parce que nous ne nous sommes pas retournés.

#### 4. Conclusion : Sur les pas d'Edgar, une mémoire de la Zone (ce qui aura eu lieu)

C'est désormais Edgar qui marche sur les pas d'Orphée, mais contrairement à ce dernier, il n'a guère d'« Heurtebise officiel » pour le guider, quoique Philippe, le chauffeur de Rosenthal, si longiligne et hiératique, au statut incertain lui aussi – même si l'on sait qu'il exerce la fonction théorique de chauffeur et qu'on le voit conduire Edgar la nuit dans Paris – semble en permanence être déplacé, comme quelqu'un qui aurait été pris pour un autre et qui, par excès de politesse et de courtoisie, se garderait de nous détromper. C'est en fait bien lui qui accompagne Edgar un soir, tandis qu'il recherche cette femme – le spectateur qui ignore encore qui elle est, et vient juste de l'apercevoir pour la première fois faisant des ménages nocturnes dans un train à l'arrêt. Le plan large de la gare, de nuit, est d'ailleurs saisissant : sa composition, le contraste des noirs et blancs, les lumières fortes des néons qui se détachent sur fond noir – tous ces éléments de la cinématographie, soigneusement calibrés, donnent à voir un lieu transcendé par cette atmosphère et cet éclairage nocturnes, très contrastés eux aussi. Cette composition de l'image, ce soin apporté à la photographie, place d'emblée ce plan dans un dispositif visuel qui n'est pas sans évoquer une pratique artistique contemporaine, comme si un artiste avait veillé à l'installation des éléments dans le plan, à leur éclairage, à leur construction qui a pour résultat de donner à voir une image unique, singulière – un plan de cinéma – et qui pourtant se reconnaît immédiatement telle une image « canonique », archétypale, renvoyant instantanément à d'autres images nocturnes, similaires. Des scènes de gare la nuit, avec des trains à l'arrêt, des rails, et ces contrastes si marqués, ces éclairages si singuliers que le spectateur jurerait les avoir déjà vus quelque part. Car c'est bien de cela qu'il s'agit à nouveau ici, avec ce plan nocturne de la gare ferroviaire. Il me semble que nous retrouvons dans ce plan nocturne de la gare, cette dimension vers

laquelle s'oriente les analyses de Michael Rothberg<sup>46</sup>, et qui mettent bien en évidence ce point fondamental, à savoir que c'est la temporalité même des périodes de l'entre-deux guerres et de l'après seconde guerre mondiale qui est envahie par le trauma de la Shoah, rendant caduque toute notion d'un avant et d'un après, et annulant aussi toute idée de progression chronologique.

Le temps se trouve arrimé à un lieu unique – telle cette gare ferroviaire – qui est « la scène du crime », scène à laquelle l'on ne cesse de revenir, que l'on ait été témoin direct ou pas. D'où cette impression de « déjà vu » : le spectateur de l'image l'identifie immédiatement comme relevant de cette catégorie-là, je veux dire, celle des « scènes de crimes ». Il se dégage de cette image la sensation très poignante que *quelque chose a eu lieu*, comme si, par delà la réalité de tels faits, quelque chose de propre à l'évènement perdurait dans le lieu de l'image. Et dans le cas présent, avec l'exemple de ce plan de la gare, il s'agirait de savoir ce qui se transmet dans ce plan, quel type de transmission a lieu au moment où le spectateur éprouve cette impression de déjà vu ? Ainsi, aussi paradoxal que cela puisse paraître, lieu et évènement, en regard du trauma, partagent les mêmes caractéristiques qui sont d'être non localisables/situables en tant que lieu/évènement et ce non pas parce qu'ils appartiennent au passé mais précisément parce que quelque chose d'inassimilable/d'incompréhensible perdure en eux sous la forme d'une hantise.

Ainsi nous comprenons que dans *Eloge de l'amour*, ce ne sont pas que les personnages ou les images qui ont cette qualité de spectres, qui semblent comme hantés : les lieux aussi, et surtout, non pas ces lieux « attendus », nommables, reconnaissables, mais bien ces lieux qui sont en fait davantage des non-lieux, ici au sens où Marc Augé les définit initialement, c'est-

---

<sup>46</sup> Michael Rothberg, *Traumatic Realism The Demands of Holocaust Representation*, (Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2000), 21-22.

à-dire en tant qu'espace où du lien humain n'est plus vraiment possible, où les êtres et ces espaces sont comme aliénés les uns des autres.

Ce que je montre dans ce chapitre, c'est la manière dont Godard utilise les lieux dans *Eloge de l'amour* afin d'articuler la dimension la plus intime, la plus subjective, à ce qui serait davantage du côté du collectif, de l'histoire tout court, comme lors de cette longue séquence de jour dans le film, où Edgar et la femme se promènent le long des rives de la Seine faisant face à l'île Seguin, et s'arrêtent pour parler devant la masse imposante des usines Renault : « forteresse vide » comme l'appelle Edgard, en référence au passé glorieux de la CGT, qui sonne ici avec une note douce amère car non seulement les jours glorieux du syndicalisme à la française sont passés, mais en plus, l'usine elle-même sera sous peu de temps entièrement rasée (courant 2001-2002, juste après la sortie du film de Godard). Ainsi, de lieu de mémoire, le site vide de l'usine, une fois celle-ci rasée, passera au statut de non-lieu, et l'on ne peut s'empêcher de penser ici que Godard a eu un geste prémonitoire en filmant cette longue séquence entre Edgard et la femme devant l'île Seguin, le long des berges de la Seine qui la borde.

Et il est d'autant plus important de noter le caractère diurne de cette séquence car c'est pour ainsi dire la seule et unique fois où Edgar et la femme apparaissent ensemble, tel un couple momentanément réuni dans le lieu du film et le présent indépassable de ses plans et de ses images. Or, même si cette séquence a lieu en plein jour, par contraste avec toutes les autres séquences nocturnes de la première partie du film tourné en 35mm et en noir et blanc, il n'empêche qu'une certaine spectralité perdure, notamment en raison du fait que la femme est presque toujours cadrée de profil, à contre-jour, sa silhouette assombrie se détachant sur le fond clair de l'eau du fleuve à l'arrière plan, comme si elle était déjà un spectre, une ombre, dont on a du mal à distinguer les traits du visage. Ce faisant, dans ce dispositif diurne où le

couple marche ensemble, traverse ensemble cet espace, Godard trouble l'unicité du récit, de la même manière qu'il trouble l'unicité du lieu ou encore, celle de la (des) mémoire(s). En effet, la paire inaugurale, le couple, le temps de cette conversation en apparence anodine, échappe à l'histoire (de couple) circonscrite à *un ici et maintenant* – celle qui n'a pas vraiment eu lieu, et qui pourtant *aura eu lieu* – par cette multiplicité / multidirectionnalité que le lieu octroie à leurs échanges.

En effet, ils se retrouvent devant ce « lieu de mémoire » par défaut – et l'usine Renault est, davantage qu'un symbole des luttes ouvrières, de manière plus obscure encore, le lieu où tant et tant d'hommes et de femmes ont trimé, venus de toute la France et de bien au-delà, lieu de passage et/ou de perdition de tant d'immigrés, et de confluence des mémoires de la Seconde Guerre Mondiale, de la décolonisation et des « Trente Glorieuses ». C'est un lieu de mémoire par défaut parce qu'il ne sera jamais reconnu officiellement comme tel, et finira entièrement rasé par les autorités (et ce malgré un mouvement important de soutien d'architectes et d'intellectuels, personnalités publiques de tous bords, mené par Jean Nouvel afin d'éviter que l'usine ne soit rasée), comme je l'ai mentionné un peu plus tôt. Mais ce que ses murs, son aspect de forteresse semblent incarner, dans leur présence opaque et intimidante, c'est toute la force de ces mémoires refoulées, ou juste oubliées. « Génie du non-lieu » comme l'écrit Didi-Huberman, et il ajoute que le

« Génie du non-lieu », [c'est ce] pouvoir réciproque de la hantise sur le lieu (il le met en mouvement, le voue à une *delocazione*) et du lieu sur la hantise (il la reconfigure en lui donnant un champ d'action physique). La hantise comme lieu (elle devient

quelque chose de plus qu'un esprit) instaure le lieu comme hantise (il devient quelque chose de plus qu'un espace).<sup>47</sup>

Le propos de Didi-Huberman, par rapport à une pratique qui ressort de l'art contemporain, a le mérite me semble-t-il d'insister sur cette dynamique, cette circulation qui s'opère entre lieu et hantise, comme si l'un et l'autre s'épaulaient mutuellement, un peu comme le dispositif même des images dans la zone du film de Godard dont j'ai parlé dans ma première partie. On retrouve bien ici en effet, et encore une fois malgré leur caractère diurne, cette qualité de cendre, cette spectralité des images dont il a été question précédemment, et on dirait même que la dimension diurne rajoute encore à l'étrangeté, à l'impression que l'homme et la femme se tiennent en fait quelque part d'autre, comme s'ils n'étaient pas vraiment dans le lieu du plan, comme si, de manière oblique, la hantise du lieu avait déteint sur eux, les faisant participer à cet espace paradoxal qui rappelle à nouveau cet entre-deux mondes de la Zone d'*Orphée*. Cette longue séquence au bord de la Seine, en face de l'île Séguin, pourrait après tout être en train d'avoir lieu aux enfers, au bord de l'Hadès, et si finalement, tel n'était pas le cas ? La femme est peut-être déjà morte, même dans ce présent/passé du plan qui de toutes manières échappe au spectateur lors de sa première projection.

D'ailleurs, comme par hasard, c'est de vie et mort qu'il est directement question entre Edgar et cette femme, et l'on peut également entendre dans leur conversation, de manière totalement allégorique, comme une réminiscence du dialogue pour le projet de film qu'Edgar veut tourner autour des trois âges de la vie, avec ses fameux Perceval et Eglantine. Ces derniers devaient incarner « un jeune homme et une jeune femme ». On peut supposer que l'absence de nom de la femme répond à ce souci premier d'Edgar tout au long du film –

---

<sup>47</sup> Georges Didi-Huberman, *Génie du Non-Lieu Air, poussière, empreinte, hantise*, (Paris : Minuit, 2001), 136.

essayer d'être un adulte – et donc voir dans ce défaut de nomination une façon de dire que la femme est de ce côté-là, l'âge adulte, contrée lointaine vers laquelle Edgar tente désespérément de s'orienter. Et peut-être que davantage que son nom, resté scellé dans le secret de la mémoire, ou dans son défaut – car qui sait, si cela se trouve, Edgar a oublié son nom ? – peut-être que davantage que son nom donc, ce serait davantage sa voix à elle qui tiendrait lieu de nom, ou du moins de signature. Car sa voix à elle est unique : elle a une manière de dire les choses, de formuler les questions qu'Edgar n'arrive jamais à faire – comme par exemple lors de cette conversation téléphonique où elle lui dit qu'elle ne veut pas le voir, et pourtant, c'est peut-être l'un des moments où se révèle le plus fortement ce qui l'attache à elle – et ce qui nous, spectateurs, nous y attache également – à savoir une qualité de timbre, une manière de dire les choses sans détours et sans blesser cependant, ni tomber dans la violence. Sa voix a cette qualité d'extrême justesse dans le dire, si bien qu'elle s'apparente à un faire. Et des deux, elle n'a peut-être pas de nom, mais elle est effectivement dans le faire, l'agir, et finalement ce caractère de voix la définit assez bien.

Dans le dialogue qu'Edgar et elle ont en bord de Seine autour de la vie et de la mort, l'on peut avoir l'impression que l'on est revenu au début du film où les acteurs répétaient pour l'homme une « scène de couple ». C'est, encore une fois, une des autres dimensions de la mémoire qui se juxtapose ainsi à celles peut-être plus évidentes de « l'histoire avec un grand h » : à savoir, la mémoire intime, souterraine, mais aussi celle du cinéma ou de la littérature eux-mêmes. Ainsi, vers la fin de la séquence, le moment où la femme se rapproche d'Edgar pour lui parler reste à jamais perdu pour nous spectateurs – à cause de la bande-son du film de Jean Vigo qui fait irruption alors et recouvre ce qu'ils se disent – et comme à l'abri, dans le secret de cet échange qui leur appartient en propre, à l'écart, en absence du lieu

du film et de tout lieu, si ce n'est dans l'opacité de la mémoire du couple qui nous reste donc à jamais voilée, inconnue.

Si bien que lorsque l'on apprend vers la fin de la première partie du film en noir et blanc, comme je l'ai déjà évoqué, qu'elle s'est suicidé, la structure temporelle du film, inversée, nous donne à comprendre rétrospectivement, après le long flashback en couleur et en support numérique, que le magnifique noir et blanc de la pellicule 35mn de la première moitié du film – que l'on ne pouvait pas, je le rappelle encore une fois, en tant que spectateur, ne pas prendre alors au présent – est en fait du passé. Tandis que le passé, qui se donne dans l'évidence du flashback en numérique et en couleurs, nous est au contraire comme révélé après coup en tant que « présent qui ne passe pas ». C'est d'ailleurs ainsi que le premier plan de ce flashback en couleurs nous montre l'homme marchant le long d'une route en Bretagne et passant près d'un panneau routier sur lequel il est écrit « Attention Enfants ». Cet homme, Edgar, que l'on aura reconnu, et dont on nous dit qu'il est le seul à vraiment essayer d'être un adulte alors que les autres se contentent de faire semblant, est peut-être, dans la temporalité de ce flashback, sur le lieu même de l'enfance : pays où quelque chose de l'amour lui adviendra, mais qu'il ne comprendra donc que rétrospectivement. C'est un mouvement paradoxal, tel celui de la zone des images nocturnes évoquées en début de chapitre, que la structure du film de Godard reconduit ici encore, mettant le spectateur dans le même lieu que le personnage. Et c'est là encore ce que les images en noir et blanc de cette longue séquence entre l'homme et la femme face à l'île Seguin, sur laquelle se tient l'usine Renault, semblent nous signifier, à nouveau de manière rétrospective: à savoir que, par delà tout ce que l'on sait de l'histoire, et plus précisément de leur histoire (qui n'a pas eu lieu) et de sa mort à elle (mais aussi de la mort de sa mère à lui, rescapée des camps et suicidée après-guerre), *l'ici et maintenant* du plan-séquence est *indépassable*... Et c'est cette vérité-là que

de manière poignante les images et les mots de Godard restituent, comme le souligne bien Rodowick,

We are in the middle of a voyage whose endpoint is uncertain and whose beginning is already forgotten. In the passage from filmic to videographic time, the (video) future is already in the past, the present strives to preserve an aesthetic memory of what was, and the viewers struggle to envision the work to come, which is always just beyond our reach.

In this way, *Eloge de l'amour* marks the current fate of film as a indiscernible point of passage – the present realization of an already unattainable past. This transition is expressed as a continually changing landscape.<sup>48</sup>

Ainsi, si la Zone d'*Orphée* se caractérisait comme étant un “environnement inhumain”<sup>49</sup>, les zones du film de Godard – parce que je pense que dans *Eloge de l'amour*, il y a bien davantage qu’une seule et unique zone – sont moins ouvertement « hostiles », inhumaines, et semblent se distinguer par ce caractère d’entre-deux étendu par delà les limites circonscrites du dispositif filmique de Cocteau. La Zone d'*Orphée* a selon nous cette singularité inaugurale qui la distingue forcément de toute postérité : c’est, je le rappelle, de par leur caractère d’images d’archives, de prises de vue documentaire que la Zone du film de Cocteau est pour ainsi dire *indépassable*. Par contre, je pense que l’on peut considérer *Eloge de l'amour*, par delà cette dimension « méta-textuelle » si j’ose dire, ou plutôt « méta-référentielle » si brillamment analysée par Rodowick, comme un magnifique hommage d’un réalisateur à un autre réalisateur dont Godard a toujours admiré le travail. Je pense également que le moment historique du film de Godard, ce tournant qui signifie le passage au 21<sup>e</sup> siècle, n’en rend cet

---

<sup>48</sup> Rodowick, 91.

<sup>49</sup> Aumont, 27.

hommage que plus significatif : en effet, et le film de Cocteau et celui de Godard s'attachent à suivre les pas, les traversées d'un homme en direction des enfers, à la recherche de la femme aimée et morte cependant, de par leur faute, faut-il le rappeler. Il est intéressant de voir que de sa traversée, Orphée perdant la mémoire, oublie son nouvel objet d'amour – il avait cessé d'aimer Eurydice (drame conjugale à la sauce bourgeoise) pour s'éprendre passionnément du personnage de « sa » mort (là encore, effet de miroir), interprétée par Maria Casarès – et finir ainsi par retourner « au domicile conjugale », en d'autres termes, tout rentre dans l'ordre, ou *presque*. Tandis qu'Edgar, a définitivement perdu la sans nom, son Eurydice, aux enfers, dans le domaine d'Hadès, celle-ci perdure à sa manière cependant dans le présent hors temps des images, où seules des voix ou des spectres circulent d'une zone à l'autre, nous rappelant, à Edgar et à nous, spectateurs, que notre heure ne tardera pas, et même qui sait, qu'elle a déjà eu lieu : et de fait, elles se font, ces voix et ces spectres, des passeurs ténus, mais passeurs tout de même, d'une mémoire innombrable.

## Chapitre II

### **“Traverser, dit-elle” : *Les Rendez-vous d’Anna* ou l’extension du domaine de la Zone**

*Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou que le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l’Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d’autres termes: l’image est la dialectique à l’arrêt. Car, tandis que la relation du présent au passé est purement temporelle, la relation de l’Autrefois avec le Maintenant est dialectique: elle n’est pas de nature temporelle, mais de nature figurative (bildlich). Seules les images dialectiques sont des images authentiquement historiques, c’est-à-dire non archaïques. L’image qui est lue – je veux dire l’image dans le Maintenant de la connaissabilité – porte au plus haut degré la marque du moment critique, périlleux, qui est au fond de toute lecture.<sup>50</sup>*

Walter Benjamin

---

<sup>50</sup> Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le Livre des passages*, éd. R. Tiedemann, trad. J. Lacoste (Paris: Le Cerf, 1989), 479-480.

## 1. Introduction: Un premier plan-séquence inaugural

L'intrigue de *Les Rendez-vous d'Anna* (1978) de Chantal Akerman, est centrée autour des déplacements d'une femme, Anne/Anna Silver (Aurore Clément), réalisatrice qui voyage un peu partout pour présenter son dernier film. Nous la suivons lors d'un voyage en Allemagne: le film commence, dans un style quasi documentaire alors qu'elle sort du train dans la gare de Essen. Le film s'ouvre par un premier plan-séquence de 4 minutes (incluant le générique d'ouverture, entièrement silencieux), qui est emblématique à plus d'un titre: la caméra y est statique, placée en plein milieu d'un quai de gare, faisant face à un escalier au tout premier plan qui descend en dessous du niveau de la plateforme du quai. La caméra, en léger surplomb, semble si proche des escaliers que le spectateur ne distingue aucune des marches, juste la chute abrupte du sol et l'ouverture les signalant. Un panneau, surmontant l'escalier, au niveau du sol et allant en dessous de ce niveau, porte l'inscription "AUSGANG" en son sommet, suivi d'indications à gauche et à droite vers d'autres quais. C'est par cet escalier (et son jumeau inversé au fond du plan) que les passagers peuvent monter ou descendre de la plateforme. Notons au passage que ce mot de "Ausgang", "Sortie" en allemand, est le seul et unique indice lors des premiers instants de ce premier-plan séquence qui permette au spectateur de situer géographiquement ce "non-lieu de la surmodernité," pour reprendre l'expression de Marc Augé, qu'est cette plateforme de gare, et que c'est donc la langue ici qui informe sur le lieu (nous pourrions presque dire qui "traduit" le lieu) sous sa forme la plus minimaliste – un panneau signalétique – en l'absence de toute présence humaine (qui ne va pas tarder à faire irruption dans le plan). Ainsi, comme l'explique Marc Augé, ce sont les mots qui permettent d'"établi[r] le lien des individus à leur entourage dans l'espace du non-lieu," et qui donc leur servent de médiation:

On voit bien que par “non-lieu” nous désignons deux réalités complémentaires mais distinctes: des espaces constitués en rapport à certaines fins (transport, transit, commerce, loisir), et le rapport que des individus entretiennent avec ces espaces. Si les deux rapports se recouvrent assez largement, et, en tout cas, officiellement (les individus voyagent, achètent, se reposent), ils ne se confondent pas pour autant car les non-lieux médiatisent tout un ensemble de rapports à soi et aux autres qui ne tiennent qu’indirectement à leurs fins: comme les lieux anthropologiques créent du social organique, les non-lieux créent de la contractualité solitaire. (...)

La médiation qui établit le lien des individus à leur entourage dans l’espace du non-lieu passe par des mots, voire par des textes. (...) ... les non-lieux réels de la surmodernité, ceux que nous empruntons quand nous roulons sur l’autoroute, faisons les courses au supermarché ou attendons dans un aéroport le prochain vol pour Londres ou Marseille, ont ceci de particulier qu’ils se définissent aussi par les mots ou les textes qu’ils nous proposent: leur mode d’emploi en somme, qui s’exprime selon les cas de façon prescriptive (“prendre la file de droite”), prohibitive (“défense de fumer”) ou informative (“vous entrez dans le Beaujolais”) et qui a recours tantôt à des idéogrammes plus ou moins explicites et codifiés (ceux du code de la route ou des guides touristiques), tantôt à la langue naturelle.<sup>51</sup>

C’est donc bel et bien par un “non-lieu de la surmodernité” que s’ouvre *Les Rendez-vous d’Anna*: cette plateforme de quai de gare, vide, comme en attente du prochain train et du prochain passage de voyageurs – qui sera relativement bref et éphémère – place le spectateur, tout comme le personnage d’Anne/Anna (nous maintiendrons occasionnellement ce

---

<sup>51</sup> Marc Augé, *Non-Lieux Introduction à une anthropologie de la surmodernité* (Paris: Seuil, 1992), 118-119 et 120-121.

doublon d'Anne/Anna dans la mesure où le personnage interprété par Aurore Clément se nomme et se présente lui-même comme "Anne Silver" et que c'est seulement dans les toutes dernières minutes du film qu'une voix venue de son répondeur l'interpelle par la variante "Anna," variante linguistique qui donne son titre au film: nous y reviendrons), dans "une contractualité solitaire" dont l'enjeu est de traverser cet espace et d'en sortir. Cette "contractualité solitaire," se jouant doublement pour le personnage et le spectateur dans la continuité du plan-séquence, je parlerai donc ici de "continuité contractuelle," relayée par l'écriteau avec le mot sortie/ausgang tout en haut, et dont le message peut être interprété comme étant à la fois informatif *et* prescriptif. Il s'agirait donc à la fois de traverser un espace qui ne ressemble à rien, où rien ne semble faire lien, et d'en sortir: autrement dit le non-lieu appelle une traversée relativement brève et le mot "sortie" devient indiciel à plus d'un titre, c'est-à-dire que la sortie marque également un passage de frontière vers un territoire *autre* que ne l'est le non-lieu. Le positionnement de la caméra – à hauteur d'homme: lorsque le flot de voyageur descendus du train fait irruption sur la droite et la gauche du plan, visuellement le point de vue est celui de quelqu'un d'immergé dans le flot humain – son statisme, tout cela délimite et contribue à construire un espace qui n'acquiert donc d'existence que dans et par le cadre. Le plan-séquence quant à lui travaille la temporalité et en fait la matière du plan: la durée qu'éprouve le spectateur équivaut de ce fait à une expérience à part entière. Ainsi, ce non-lieu de la surmodernité qu'est la plateforme du quai de gare, nous sommes amenés à en faire l'expérience comme d'un espace paysager d'un ordre particulier, où le tout du paysage urbain semble particulièrement banal, anodin et où rien ne se distingue, rien ne vient se distinguer comme pouvant faire partie d'un processus mémoriel. Autrement dit, il y a une absence d'expressivité telle qu'elle en devient signifiante, notamment de par la composition du plan – c'est-à-dire que ce qui "saute au yeux" c'est l'apparente banalité du plan, son

caractère anonyme et son absence de référentialité historique. J'avancerai que c'est justement cette absence de référentialité historique et ce caractère anonyme, passe-partout, qui, tenant lieu de paysage, offrent au regard une plasticité qui est d'une fausse évidence et qui, de par la durée du plan-séquence, semble être dans le prolongement de cette "continuité contractuelle" mentionnée plus haut. Plus que jamais, ce non-lieu semble dénué de mémoire, et pourtant Akerman, par ses choix de cadrage et par l'expérience singulière qui s'offre au spectateur (qui fait l'épreuve d'une durée qu'il a le temps de s'approprier) – celle d'un espace qui lui est offert à regarder se transformant aussi en espace propre à s'approprier pour entamer un processus de création (l'imaginaire du spectateur est libérée, n'est pas astreint à un sens unique, voire n'est pas astreint à du sens du tout) – aboutit à ce qu'il y ait de fait un certain travail de la diégèse qui est pris en charge par le spectateur.

Les premiers instants de ce premier-plan séquence instaurent donc d'emblée un cadre aux lignes très structurées — avec une très grande profondeur de champ qui permet à l'oeil non averti d'aisément s'accommoder d'une division de l'espace par plans selon les principes de la perspective classique. Le regard se perd dans la ligne de fuite établie par la courbe lointaine du quai et des rails: l'oeil a le temps de distinguer les détails d'un paysage de gare, et d'observer des immeubles et des habitations sur la droite. La composition du plan est symétrique, à tel point que ce qui pour ainsi dire "saute aux yeux" lors de ces tout premiers instants, c'est ce curieux mélange de documentaire – une image qui "documente"/enregistre le réel – et une certaine plasticité qui n'est pas sans rappeler toute l'école dite de la "photographie plasticienne,"<sup>52</sup> pour reprendre l'expression de Dominique Baqué, qui

---

<sup>52</sup> "Le dénominateur commun [de ces] photographies retenues (...) provient de l'origine qu'elles trouveraient dans l'art conceptuel, soit la marque d'une certaine "pauvreté", due à son statut quasiment administratif de document. Paradoxe toujours, puisque cette esthétique du banal aurait préparé en sous-main les développements formels des années 1980, marquées notamment par

s'affirme dans ces années-là, et dont l'esthétique va justement dans le sens d'un travail de composition minutieuse de l'image, et de mise en scène du plan à l'opposé complet d'un "cinéma du direct," n'hésitant pas à recourir à des artifices tels que l'usage de figurants, la manipulation de l'éclairage, et surtout un usage très singulier de la durée. Chantal Akerman appartient à ce courant du cinéma moderne qu'András Bálint Kovács caractérise par l'usage de ce qu'il nomme *radical continuity*<sup>53</sup> / *continuité radicale*, et qui se caractérise entre autres par un usage extensif du plan-séquence et donc par une manière singulière d'articuler diégèse et temporalité:

The difference between the two trends can be found in the way they handle narrative time. The first trend comes out of the neorealist conception of continuity. It is epitomized by the early films of Antonioni and its main characteristics are the use of long takes, very slow development of the plot, which is otherwise classically linear, and extensive representation of scenes where "nothing happens", in other words, *temps morts* or in Antonioni's phrasing, the time preceding or following action. Although in this trend true and false, imagination and reality are well discernible,

---

l'emploi du grand format et de la couleur. Ainsi, en quittant le photojournalisme et autres applications utilitaires, en rompant avec des notions telles que "l'instant décisif", en se démarquant enfin de ce que l'on appelait dans les années 1980 la "photographie créative", la photographie plasticienne aurait trouvé les moyens de convertir les conditions d'une naissance sans lustre en un destin historique." Michel Poivert. « Dominique BAQUÉ, *La Photographie plasticienne, un art paradoxal*, Paris, Éditions du regard, 1998, 328 p., 225 ill. NB et coul., ind., 225 F. », *Études photographiques*, 6 | Mai 1999, [En ligne], mis en ligne le 18 novembre 2002. URL: <http://etudesphotographiques.revues.org/196>.

<sup>53</sup> András Bálint Kovács, *Screening Modernism European Art Cinema, 1950-1980*, (Chicago&London: The University of Chicago Press, 2007): "There are two basic original forms of radical continuity in modern cinema. Both forms are related to specific modern genres (...). One form is represented by continuous and virtually aleatory movements of the characters disconnected from their environment. This is the continuous form of the travel, the investigation, and the melodrama genres. The source of this form was the classical neorealist "traveling" of "wandering film". The other is represented by the continuous way of representing a flow of mental associations through different layers of time and domains of consciousness, in short, the mental journey genre. The source of this form can be found in early modern cinema: in the stories of double consciousness of German expressionism and in the oniric character of surrealist avant-garde."(128)

time has a considerable autonomy as slowness and length of takes separate time experience of the film from the events and actions developing in the plot.

(...) In both trends the construction of the film is the ultimate reference for the time experience, rather than “reality” at the background of the plot. It is true for both trends that the essential part of what is happening is left to be constructed by the spectator. The spectator’s imagination is much more involved in the construction of the story than it is in other trends. (...) Viewing the films of the Antonioni trend (...) is like watching the same ever-changing substance like fire, water, or sand blowing in a desert, which liberates the mind from the binding of any fixed mental constructions and usual articulation of time. As Deleuze suggests, it is like watching time in its pure form.<sup>54</sup>

Ces nombreuses scènes où “nothing happens”<sup>55</sup> / “rien n’arrive, ne se passe,” sont en effet devenue la marque de fabrique de Chantal Akerman réalisatrice, notamment depuis son extraordinaire *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) qui, sur ses plus de trois heures de durée, se donnait pour objectif de restituer l’expérience en continu de la temporalité de la journée d’une femme “vaquant à ses occupations,” en recréant l’illusion cinématique du passage du temps. L’on peut dire que *Les Rendez-vous d’Anna* se situe de ce point de vue dans la continuité de *Jeanne Dielman*, même si le projet cinématographique semble à l’opposé dans la mesure où le personnage de Jeanne était sédentaire et que, comme dans une tragédie grecque, *Jeanne Dielman* appliquait à la lettre (et de façon quasiment paranoïde) la règle des trois unités, tandis qu’à l’inverse le personnage d’Anna est, comme la critique l’a largement commenté, “nomade” ou en tout cas, “itinérante,” dans la mesure où son travail

---

<sup>54</sup> Bálint Kovács, 128-129.

<sup>55</sup> Cette expression est bien entendu aussi le titre du livre de référence d’Ivone Margulies sur Chantal Akerman, *Nothing Happens Chantal Akerman’s Hyperrealist Everyday* (1996).

de réalisatrice l'amène à se déplacer fréquemment pour présenter ses films. Tout semble opposer Jeanne, la femme au foyer et Anna, la réalisatrice de cinéma – qui est ouvertement une sorte de double de la réalisatrice – et néanmoins, c'est peut-être précisément dans l'expérience singulière de la durée et celle de leur "continuité radicale" que ces deux films se rapprochent. *Les Rendez-vous d'Anna* fait aussi l'usage de ces fameux *temps morts*, à commencer par ce tout premier plan-séquence qui est justement inaugural par sa manière de mettre au premier plan (c'est le cas de le dire) ces *temps morts*, faisant de l'expérience de la durée une fin en soi qui se surajoute à l'expérience de la durée liée au déroulement de la diégèse. Rappelons que lors des tout premiers instants du film, il ne se passe précisément rien et le spectateur est comme laissé seul face à lui-même, autrement dit face à un plan où encore une fois "il ne se passe rien." En d'autres termes, comme lorsqu'on parle de "pacte de lecture" pour un livre, le film d'Akerman instaure un "pacte de lecture" avec son spectateur au sens où c'est à lui de "lire," imaginer, "comblé le vide" ou au contraire se laisser habiter par celui-ci, laisser le "il ne se passe rien" se produire et accepter d'en faire l'expérience. D'où cette expérience paradoxale pour le regardeur/liseur: à savoir que lorsqu'il ne se passe rien, l'on fait malgré tout l'expérience de *quelque chose*, à l'identique du temps de la méditation par exemple. Ce n'est d'ailleurs pas par hasard que *Les Rendez-vous d'Anna* a une tonalité et une dimension méditatives qui sont thématiques à travers le personnage d'Anna. Commencer un film par cette expérience, c'est non seulement laisser le spectateur se mettre à la place de l'œil de la caméra, mais encore, c'est lui assigner un lieu où la vacance est loi et signifiante. Comme dans une scène de crime où il ne reste quasiment rien de l'évènement qui a eu lieu, le lieu et l'espace demeurent comme habités, hantés de la vacance de cet évènement. En ce sens, l'usage des non-lieux de la surmodernité est tel chez Akerman qu'il va dans le sens d'une réappropriation de ces espaces par une esthétique qui préserve leur vacance et qui de

ce fait les rend signifiants. Autrement dit, la série de non-lieux qui apparaissent dans *Les Rendez-vous d'Anna*, déréalisent le réel par l'excès de leur vacance qui se substitue à l'intrigue, faisant ainsi des non-lieux – chambres d'hôtel, quai de gare, restaurants de gare, wagon de train, habitacle de voiture – de quasi personnages.

Allant dans le sens de la création d'un effet de réel, le fait que le son soit entièrement en prise directe accentue la "présence" des lieux et leur prégnance en tant qu'éléments signifiants du film. La bande son donne à entendre les bruits de la gare ou leur absence relative, telle celui du train qui ne pénètre le plan sur la droite, du bas vers le haut, que quelques secondes plus tard, pour disparaître dans l'immobilité, puis réapparaître en s'intensifiant au moment du départ du train, jusqu'à sa disparition complète du plan. Il me semble donc qu'ici, les tout premiers instants de ce plan-séquence entièrement déserté de toute présence ou *figure humaine*, posent par le biais de la position de la caméra l'équivalent d'une instance énonciatrice, une sorte de postulat du regard, mais pas n'importe lequel. L'on peut dire que la position de la caméra équivaut à un postulat qui place l'attention et la tension du regard au centre du cadre. Cette position de la caméra ne va pas tarder à avoir un "équivalent" dans le personnage principal d'Anne/Anna (qui n'est évidemment pas par hasard réalisatrice), comme si la caméra signifiait en même temps deux choses en apparence contradictoires: d'une part l'absence de figure humaine au moment inaugural des premiers instants du premier plan-séquence du film, d'autre part de par sa position et son immobilité, la place de la caméra signale un choix de regard et donc de point de vue qui rejoignent ceux du personnage principal. Ainsi, Anne/Anna, tout comme la caméra, est intensément présente *et* absente; absorbée/absorbant ce qui l'entoure *et* ailleurs, avec cette ligne de fuite qui porte le regard au loin. D'autre part, au regard de toute la "charge théorique" que la notion de plan-

séquence porte depuis André Bazin, il me semble intéressant de citer ici Hervé Joubert-Laurencin et ce qu'il dit de la dimension évènementielle du plan-séquence:

Remarquer que le paradoxe du plan-séquence interroge la notion d'«évènement» au cinéma, notamment au sens où un plan-séquence se définit d'abord comme un plan dans lequel *il se passe quelque chose* (fût-ce quand, paradoxalement, l'évènement est qu'«il ne s'y passe rien»), et que cet évènement est aussi une définition du cinéma, liée à une compétence partagée presque à égalité par le metteur en scène, le monteur et le spectateur.<sup>56</sup>

Ce qui m'intéresse tout particulièrement dans cette citation, c'est l'espèce de relation triangulaire entre «le metteur en scène, le monteur et le spectateur» que la dimension évènementielle du plan-séquence permet de nouer. Je poserai donc ici que c'est bien ce que fait Chantal Akerman dans ce premier plan-séquence: elle place au principe de son dispositif (entendu ici au sens large) un plan-séquence qui observe *et* qui pose question en même temps, instaurant le paradoxe d'une «mobile immobilité» qui a ceci de particulier qu'elle met en relation «le metteur en scène, le monteur et le spectateur.» D'où ce paradoxe de la distance/présence évoquée plus haut. Et ce faisant, je dirai que la caméra de Chantal Akerman interroge la dimension évènementielle tout en en faisant la matière même de son film: parce qu'il s'y passe quelque chose et qu'il ne s'y passe rien, précisément. Ainsi, au début du plan-séquence, le quai est totalement vide et silencieux, latéralement bordé de part et d'autre par des rails. Un train arrive de la droite dans le champ par l'angle latéral droit et s'immobilise. Le spectateur ne voit pas toute la longueur du train: seule la tête du train est visible, le reste est hors-champ. En sort une foule compacte de passagers de dos qui

---

<sup>56</sup> Hervé Joubert-Laurencin, «Plan-séquence,» *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, dir. Antoine de Baecque & Philippe Chevalier, (Paris: Quadrige/PUF, 2012), 544.

inondent le quai vide en arrivant par les côté latéraux droit et gauche et entourant/traversant le champ de prise de vue de la caméra, ce qui donne l'impression au spectateur d'être au milieu de cette foule. Le bruit des pas est très net et très mat, comme si les autres bruits avaient été gommés de la bande son, ce qui est un élément stylistique typique d'un Bresson, et qui va donc dans le sens d'un travail anti-naturaliste de composition du plan. Les passagers sont tous pressés et prennent les escaliers pour descendre et sortir – cette foule compacte donne au spectateur le curieux sentiment de pouvoir être tout à fois crédible, réelle et artificielle, là encore, *en même temps*: autrement dit, il est difficile de dire s'il s'agit de "vrais passagers ou de figurants" (mais sans doute leur caractère compact et homogène plaide plutôt en faveur d'un indice d'artificialité affichée). L'on voit une femme de dos se dégager de cette masse sur la droite et bifurquer encore sur la droite afin de rester sur la plateforme en échappant au mouvement de la foule vers le bas. Elle se dirige vers la cabine téléphonique derrière, y pénètre, tandis que le flot de passagers disparaît assez rapidement du champ. La cabine est au centre du plan: le temps que la femme y passe est relativement long, le train repart et disparaît entièrement avant qu'elle n'en ressorte.

Lorsqu'elle en ressort, le bruit du train, qui était d'abord très fort, vient de s'éteindre peu à peu. La femme marche dans une sorte de silence (par comparaison avec le vacarme du train quelques instants plus tôt) en direction du spectateur, revenant vers le premier plan, l'occupant un bref instant, avant de prendre les escaliers et de progressivement disparaître de dos à son tour, non sans faire résonner ses talons hauts sur les marches, alors qu'un semblant de silence complet semblait momentanément être revenu. Nous sommes à nouveau au même point qu'au début du plan-séquence: pendant quelques secondes, le spectateur reste à contempler le même quai, à nouveau déserté de toute figure humaine. "Il ne s'y passe rien", mais c'est précisément cela qui fait événement *pour tous* ("le metteur en scène, le monteur et

le spectateur”). Et c’est en ce sens que ce premier plan-séquence de *Les Rendez-vous d’Anna* est inaugural: il instaure ici comme une sorte de “pacte de lecture” entre la réalisatrice et ses spectateurs, mais aussi entre la réalisatrice, son personnage et ses spectateurs, en ce sens qu’à des degrés divers, et sur des plans différents, tous font l’expérience de “quelque chose de” l’évènement sans que du sens, une interprétation possible, leur soit imposée (en apparence). Autrement dit, ce vide et cette vacance qui ouvrent et qui ferme ce premier plan-séquence deviennent ce que Sandro Bernardi appelle des “interlocuteurs négatifs,” au sens où ils en viennent à occuper une certaine centralité qui, dans le cinéma classique, était la prérogative absolue du personnage:

L’espace et le temps ne sont plus les simples contenants d’une histoire mais en deviennent, petit à petit, les éléments principaux, des voix, celles que j’appellerai interlocuteurs négatifs puisqu’elles évaluent la position centrale du narrateur et du personnage. Nous aurons l’impression que le paysage, au lieu d’être regardé, est rempli d’yeux qui observent et surveillent les personnages.<sup>57</sup>

En citant plus haut András Bálint Kovács et sa notion de “radical continuity,” nous avons rappelé la “filiation” d’Akerman avec Antonioni. Néanmoins, je dirai que là où le cinéma d’Akerman diffère, c’est précisément dans le fait que nous n’avons guère l’impression, comme l’écrit Sandro Bernardi à propos du paysage chez Antonioni, “que le paysage, au lieu d’être regardé, est rempli d’yeux qui observent et surveillent les personnages,” parce qu’à la différence d’Antonioni, chez Akerman, le paysage et ses personnages sont d’emblée dénaturés par la composition du plan et la position statique de la caméra qui, restreignant toute tentation de naturalisme – cela se matérialise d’abord et avant tout par ce qu’Ivone

---

<sup>57</sup> Sandro Bernardi, *Antonioni. Personnage Paysage*, (Paris: Presses Universitaires de Vincennes, 2006), 32.

Margulies caractérise comme l’occupation permanente du plan par un troisième axe, crucial, celui de la caméra<sup>58</sup> – et recourant au procédés stylistiques bressonien dans le jeu des comédiens, leur prise de parole et surtout, le traitement de la bande son, dépossèdent le spectateur (et partant donc, le critique) de son ancienne prérogative interprétative. Il y a donc une mise à nu totale du plan qui s’accompagne paradoxalement d’un haut degré d’artificialité: le résultat, ce sont ces non-lieux qui s’imposent à l’égal du personnage, qui forcent le spectateur à ne pas faire de hiérarchie et qui l’obligent par là à renoncer au sens et la signification pendant le temps que dure l’expérience de regarder chaque plan et surtout, chaque plan-séquence du film. Le plan-séquence devient ainsi dans *Les Rendez-vous d’Anna* un trait d’union permanent entre la continuité narrative et temporelle de la diégèse assurée par le personnage principal et son semblant d’histoire – totalement fragmentaire et elliptique – et celle qui est implicitement convoquée hors-champs par la manière non seulement de filmer les non-lieux mais d’en faire les “égaux” du personnage, des entités signifiantes par leur absence de signification, qui s’articulent à l’histoire, ou plutôt à l’absence d’histoire, celle qui ne sera presque pas dite, si ce n’est en filigrane, et qui pourtant, bien que périphérique, occupera le centre du champ de manière “invisible”/hors-champ et pourtant centrale.

## **2. La voyageuse immobile: à travers, la zone de la perlaboration silencieuse**

Ayant passé la nuit à Essen, Anne/Anna reprend le train en direction de Paris, mais s’arrête en gare de Cologne pour changer de train. Puis elle s’arrête encore une nuit à Bruxelles pour y revoir sa mère, avant de retourner à Paris et s’apprêter à y passer la nuit à l’hôtel avec son

---

<sup>58</sup> Cf. Ivone Margulies, *Nothing Happens Chantal Akerman Hyperrealist Everyday*, (Durham & London: Duke University Press, 1996), 155.

amant, pour être finalement – c’est-à-dire en fait temporairement – de retour “chez elle,” dans son appartement à la toute fin du film (nous apprenons par un message sur son répondeur qu’elle va devoir repartir en Suisse dans deux/trois jours pour y présenter son film). Dans chacun de ces non-lieux de la surmodernité (et même sa chambre à elle ressemble à une chambre d’hôtel ou à une sorte de camp de base par son côté “basique” et spartiate, dépouillé, quasi impersonnel) – chambres d’hôtel, hall d’hôtel ou de gare, wagon de train, voiture – elle rencontre quelqu’un, a un “rendez-vous,” le plus souvent impromptu. Soit elle rencontre un(e) inconnu(e), comme Heinrich Schneider (Helmut Griem), l’instituteur cinéphile et francophone de Essen, ou Hans (Hanns Zischler,) le Berlinois globe-trotter et francophile du train en direction de Paris; soit des proches comme sa tante Ida (Magali Noel), sa mère (Lea Massari) ou encore son amant Daniel (Jean-Pierre Cassel). Sans parler des “absents,” ces rendez-vous manqués ou à venir que l’on devine en entendant s’égrener les messages du répondeur d’Anne à la toute fin du film. Chacun de ces rendez-vous, chacune de ces rencontres constituent une sorte d’épisode: tous ont lieu dans ces non-lieux, espaces indécidables, entre-deux comme la maison suburbaine de Heinrich Schneider ou le hall de l’hôtel, et à chaque fois ces rencontres donnent lieu à des échanges verbaux qui contrastent avec le quasi mutisme des autres moments du film. Néanmoins, malgré leur apparente importance – le cinéma classique nous a habitué à voir dans les rencontres et les échanges verbaux entre “personnages principaux” des moments clés ou particulièrement significatifs de l’intrigue – ces “blocs de parole” (*Talk-Blocks*) comme les nomme Ivone Margulies, semblent pour le coup périphériques, comme si les non-lieux et leur *temps mort* occupaient la place centrale du film. L’air de rien, Akerman pousse l’histoire, “l’action,” dans les marges: cela se traduit dans le jeu des acteurs dont la théâtralité affichée, notamment dans les moments de prise de parole, a pour effet de mettre en avant la dimension éminemment

précaire, voire arbitraire, de ces échanges, mais surtout, je dirai que ce qui est questionné ici c'est la dimension inconsciente, les enjeux d'altérité qui se jouent toujours entre deux subjectivités, questionnant soit les rapports de filiation – de mère à fille, ou de nièce à tante – soit les rapports amoureux et la question des genres – entre femme et homme ou entre femme et femme. Anna passe des uns aux autres en toute simplicité, ouverte, accueillante mais aussi détachée, comme si toutes ces relations étaient mises sur le même plan et comme si elle abdiquait donc d'avance tout pouvoir, toute interprétation, toute assignation de sens ou d'identité. Chantal Akerman, citée par Marion Schmid, dit d'ailleurs d'Anna que c'est « une nomade qui ne possède rien de l'espace qu'elle traverse. Qui n'a de relation de pouvoir ni avec cet espace, ni avec les gens qu'elle rencontre » (Akerman 1982 : 101-2). Anna pourrait donc être vue comme une sorte de « témoin après-coup » (il faut rappeler ici qu'Anna est d'ascendance juive et que sa famille a inévitablement été victime des persécutions et des déportations nazis : cela, nous ne l'apprenons que plus tard dans le film, par bribes et de manière totalement fragmentaire et comme anecdotique, lorsqu'elle rencontre sa tante Ida (Magali Noel), car comme l'écrit Georges Didi-Huberman à propos du sculpteur Balka, elle « se contente de passer, de regarder, de se remémorer, de repasser encore. [Elle] ne cesse pas de *revenir sur les lieux* (...) ces « lieux d'où la raison, l'art, la poésie ont été bannis » (...). [Elle] ne cherche pas à *déchiffrer* l'histoire mais à *déchirer* le présent par quelques traits ou espaces de mémoire historique.<sup>59</sup> » Ces « lieux d'où la raison, l'art, la poésie ont été bannis » désignent bien entendu les camps d'extermination, et même si dans l'espace du film d'Akerman rien n'y renvoie explicitement, sa manière de filmer les non-lieux, son usage de la durée et ses ellipses narratives ou temporelles créent un territoire mental où le spectateur a sans cesse l'impression que ce sont notamment sur ces lieux-là qu'Anna ne cesse de revenir. Comme si

---

<sup>59</sup> Georges Didi-Huberman, *Essayer voir*, (Paris: Minuit, 2014), 39-40.

les non-lieux et l'espace qui est le leur, avec leur forte ressemblance à une scène de crime, étaient propices à s'ouvrir à la réminiscence de ces *autres scènes de crime*, celles des camps d'extermination qui ont continué à hanter toute l'après-guerre européenne. Et j'avancerai ici que l'usage des *temps morts* dont nous avons parlé plus haut, leur abondance, place le spectateur dans une position telle qu'il ne peut pas ne pas les prendre à la lettre. Autrement dit, les *temps morts*, par delà leur dimension fonctionnelle, acquièrent une dimension métaphorique qui convoque en filigrane la mémoire refoulée de ce passé qui ne passe pas et qui perdure entre autre dans l'usage de ces *temps morts* à travers, comme l'écrit András Bálint Kovács, leur composition sérielle :

This film [*Les Rendez-vous d'Anna*] is one of the most radical ones of the Antonioni form not because of extensive use of *temps mort* but because no other film could eliminate progression of the plot as much as this film with the help of its serial composition of *temps mort*.<sup>60</sup>

Cette sérialité me semble également essentielle du point de vue du statut de la mise-en-scène chez Chantal Akerman, parce qu'elle est comme l'aveu explicite d'un refus des conventions cinématographiques les plus élémentaires en ce qu'elle postule ouvertement une pratique de la mise-en-scène qui la rapproche de l'art contemporain et de sa pratique du happening. Dans *Les Rendez-vous d'Anna* rien ne semble plus maîtrisé que les prises de parole et pourtant, – et cela est flagrant par exemple lorsque Anne/Anna arrive dans le hall de l'hôtel de Essen au début du film, et qu'en se présentant à l'accueil, le réceptionniste l'informant que sa mère a appelé, celle-ci lui demande « Comment sait-elle que je suis là ? », question totalement incongrue à laquelle cet homme ne peut bien entendu pas répondre – c'est comme si la « spontanéité » d'Anna, mais aussi son insistance déplacée semblaient être les indices d'une

---

<sup>60</sup> Bálint Kovács, 158.

parole qui « déraille » très légèrement, échappant ainsi à la situation de communication en offrant délibérément une alternative comportementale et langagière qui semblent saboter la prise de parole dans sa conventionalité, comme si la parole était happée par l'évènement de sa venue. Yvone Margulies consacre toute une section à *Les Rendez-vous d'Anna*, dans un livre absolument magistral, où la critique se concentre quasi exclusivement sur les parties monologuées à deux, si je peux dire. Margulies omet en quelque sorte de “mettre en dialogue” ces séquences à deux avec ces autres séquences, plus discrètes peut-être, mais tout aussi essentielles, où Anne/Anna est toute seule “avec elle-même”. Ainsi, elle remarque ceci de primordial quant à la question de la représentation de la subjectivité dans le film:

It is the absence of voice-overs in *Meetings with Anna* that marks the film's unusual representation of subjectivity. No alternative consciousness hovers verbally in an off-screen space, as, for instance, in Godard. Akerman's fixed, symmetrical framing and long shot duration clear the scene, and magnify the focus on single characters as they speak. Along with the fixed perspective, there are no reverse or point-of-view shots; the characters are always seen from the outside. This minimalist approach enhances the literary quality of Akerman's texts. Such detours as these are fundamental to her creation of an impure modern cinema.<sup>61</sup>

Peut-être faut-il comprendre ce choix de Margulies “d'ignorer” les moments où Anne/Anna est seule, par le fait que pour la critique, les personnages du film sont en fait tout le temps seuls, même et surtout lorsqu'ils sont ensemble. Je pense en effet qu'Akerman a une manière tout à fait “inhabituelle de représenter la subjectivité:” je dirai qu'Anne/Anna semble souvent *en état de perlaboration silencieuse*, occupée d'une conversation imaginaire ou mentale avec quelque autre ou peut-être juste avec elle-même et le monde alentour. Et c'est dans cette

---

<sup>61</sup> Margulies, 156.

espèce de distance, de “décalage,” qu’est rendue palpable pour le spectateur toute cette zone opaque qui constitue l’intériorité d’une personne. J’y vois aussi, dans cette zone-là, la mise en scène de l’espace même de la pensée propre, là où précisément *a lieu* cette chose énigmatique qui a à voir avec “l’acte de créer.” En d’autres termes, Chantal Akerman nous donne non seulement à voir mais aussi à sentir, à travers ce personnage d’Anne/Anna et l’actrice Aurore Clément qui “l’incarne” – de par son jeu distancié et en même temps intensément présent, et une diction qui n’est pas sans rappeler la “voix blanche” des “modèles” bressoniens – l’espace sensible de la “pensée agissante”, ce qui obscurément fait le lien pour le spectateur, avec le mot de “réalisatrice,” et ce que l’on appelle communément l’espace de la “création artistique,” et qui se confond ici avec l’espace de la subjectivité tout court. Autrement dit, je vois dans ce jeu apparemment distancié ce qui permet au spectateur de faire un lien entre cette femme, ce qu’elle est censée faire de son temps (faire des films) et lui-même, à tel point qu’Anne/Anna pourrait presque passer pour l’incarnation de cet aphorisme de Bresson (en tout cas, elle est *exemplaire* puisqu’elle “incarne” – mot que Bresson aurait abhorré – la figure de la/du réalisatrice/teur):

Creuse ta sensation. Regarde ce qu’il y a dedans. Ne l’analyse pas avec des mots. Traduis-la en images soeurs, en sons équivalents. Plus elle est nette, plus ton style s’affirme. (Style: tout ce qui n’est pas la technique.)<sup>62</sup>

Anne/Anna est donc souvent en train de “traduire” silencieusement ce qu’elle observe ou ce qu’elle ressent, exactement comme un témoin, quelqu’un qui observe, contemple le monde à une certaine distance, sans pourtant y renoncer pour autant. Il arrive que cela se passe de façon totalement exemplaire comme lors de cette séquence vers la fin du film, lorsqu’elle se met à chanter *a cappella* à la demande de son amant Daniel. Il s’agit d’un de ces moments

---

<sup>62</sup> Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, (Paris: Folio Gallimard, 1988 (1975), 61.

“exemplaires” en ce sens qu’il contredit tous les autres: au lieu d’être silencieuse et de “traduire” sa sensation en silence, elle se met à la traduire “en images-soeurs, en sons équivalents” pour reprendre les mots de Bresson que je viens de citer.

Ce témoin “malgré elle” qu’est Anne/Anna, occupe donc une position privilégiée du fait de son travail – son *occupation*, comme l’on peut dire en français – qui la conduit à voyager souvent. De voyage à errance, il n’y qu’un pas, que la critique Marion Schmid a franchi en faisant d’Anne une “variation moderne du juif errant, une incarnation au XXème siècle [...] du “Luftmensch”, un nomade et vagabond incapable de se poser/s’enraciner quelque part”:

Anna is a modern variation of the wandering Jew, a twentieth-century incarnation, as Marcel Marin explains of a well-known character in Jewish folklore, the «Luftmensch», a nomad and vagrant incapable of settling down (Marin 1978). Emblematically, the film takes her from Essen, where she is presenting a film, to Paris – a journey from East to West that recalls that of Akerman’s family as well as the Ashkenazi Diaspora more generally. The recurrent images of trains, train stations and crowds laden with luggage, more than just marking a “geography of passage” (cf. Bruno 2002: 100), as in her later documentary *D’Est* (1993), are discreetly haunted by Holocaust memories.

Anna’s journey, Akerman insists, is not one of formation or initiation, nor is it a trajectory during which an individual seeks to reclaim his or her territorial roots. It is the journey of an exile, “une nomade qui ne possède rien de l’espace qu’elle traverse. Qui n’a de relation de pouvoir ni avec cet espace, ni avec les gens qu’elle rencontre » (Akerman 1982 : 101-2). The locations which punctuate Anna’s travels are in

themselves significant (...). Though historically and autobiographically charged, none of the locations, except some shots of Paris at the very end, are individualised. “Non-lieux” (non-places), as Marc Augé has called the non-distinct, suburban zones, and the soulless public places of transit (train stations, hotels, motorways) found in all modern cities, they remain stations in the character’s wandering rather than places of grounding and anchoring.”<sup>63</sup>

Pour aller dans le sens de Marion Schmid et de sa très belle interprétation du personnage d’Anne/Anna, cette dernière semble incarner la version féminine, et à vrai dire, très sophistiquée, du “Luftmensch” – songeons à ces sempiternelles chaussures à talons hauts dans lesquelles elle ne cesse de déambuler, faire des aller-retours dans le couloir de l’hôtel ou dans celui du train, ou encore monter et descendre des escaliers de gare, et à cette jupe étroite qui ne cesse de souligner ses déhanchements hiératiques, voire guerriers ou militaires à cause de ce bruit des talons qui n’arrêtent jamais de résonner forts (même sur de la moquette, le spectateur a l’illusion de les entendre, c’est dire...). De manière allégorique, l’on peut certes y voir, comme décalée, cette figure du vagabond, notamment en regard de la dimension quasi métaphysique ou simplement existentielle que cette figure incarne dans le folklore juif. Ce qui me semble important dans cette lecture que fait ici Marion Schmid du personnage d’Anne/Anna, c’est l’évocation de ce “paysage culturel” du judaïsme et de cet espace psychique à jamais anéantis mais qui perdurent néanmoins dans les résidus de mémoire inconsciente que se sont transmis les survivants: *The recurrent images of trains, train stations and crowds laden with luggage, more than just marking a “geography of passage” (cf. Bruno 2002: 100), as in her later documentary D’Est (1993), are discreetly haunted by Holocaust memories.*

---

<sup>63</sup> Marion Schmid, *Chantal Akerman*, (Manchester, New York : Manchester U Press, 2010), 53-54.

Marion Schmid note aussi l'importance de ces non-lieux quant à ce que je reformulerai en parlant de leur relation à un certain passé traumatique en partie refoulé, autrement dit, à cette mémoire de la Solution finale et de la Shoah, qui semblent hanter ces non-lieux. Mais l'on peut se demander ici si ce ne sont pas davantage ces non-lieux qui la font revivre, cette mémoire? Comme nous l'avons vu quant à la sérialité des *temps mort* et à leur fonction et signification des points de vue du montage et de la mise-en-scène, la façon qu'a Akerman de filmer les non-lieux et de les intégrer à la trame narrative – comme en passant, dans les marges – les fait revenir au premier plan dans la mémoire de l'expérience du visionnage de son film par le spectateur. Et de la même manière qu'Akerman choisit d'omettre la séance de projection dans le film par une ellipse narrative – nous voyons Anna arriver à Essen, se voir confirmer le lieu de la projection, et ensuite, nous la retrouvons tout de suite *après* celle-ci sans que rien n'ait été montré de ce qui fait pourtant partie de son travail et de l'objectif de son voyage, à savoir montrer son film – à l'identique, le spectateur est amené à omettre le visionnage de ces non-lieux, qui pourtant lui reviennent une fois le temps de ce visionnage terminé. Autrement dit, nous aussi, en tant que spectateurs, sommes conduits à procéder par ellipses narratives dans le processus de reconstitution du sens lorsque nous nous retrouvons dans l'après-coup de la temporalité du film. Je ferai ici l'hypothèse que c'est précisément ce dispositif cinématographique qui permet de faire des non-lieux le site de cette mémoire refoulée de l'évènement – de *l'avoir eu lieu* – de la Shoah.

Par rapport à cette interprétation faisant d'Anna une exilée, un détail important vient quelque peu compliquer la donne selon nous, et ce détail, c'est que Anne/Anna sait très bien pourquoi elle se déplace, pourquoi soit disant elle “erre” de ville en ville. C'est pour y présenter son dernier film, autrement dit, “le fruit de son travail,” ce qu'elle a produit, *réalisé*, et qu'elle a “offert” à la circulation du monde. Et le fait qu'elle soit une femme compte ici

énormément: en permanence, toute sa personne est comme un manifeste silencieux qui ne cesse de signifier “penser/rêver,” avec cette acception classique du mot *rêver* qui précisément était synonyme du verbe *penser*. Je dirai qu’il y a une qualité de présence dans la supposée absence ou distance du personnage, de même qu’il y a une qualité d’immobilité ou d’attention dans son “errance/exil,” sa mobilité, et vice versa. C’est pourquoi je pense qu’il est un peu réducteur de faire d’Anne/Anna une incarnation de “l’exilée,” voire d’en faire une “déracinée”: par provocation, je dirai même qu’elle est profondément enracinée car elle est en permanence profondément *là* et *ailleurs* en même temps, comme le doublon linguistique de son prénom le suggère d’ailleurs car celui-ci existe sous au moins deux formes dans deux langues différentes. Aussi, Anne/Anna est intensément présente dans l’instant, et c’est dans ce *quelque part* là qu’elle habite. Sa demeure, elle l’habite en permanence, il suffit de l’observer marcher ou de la voir regarder dans le vide ou fixer le visage de l’autre pour le comprendre. Ainsi, Anne /Anna, dans le dédoublement sonore de son prénom, se tient à la frontière d’un entre-deux qui n’a rien à voir, ou plutôt qui n’a que faire de l’exil. Les propos de l’artiste italien Parmiggiani, cité par Georges Didi-Huberman, me semblent pouvoir ici s’appliquer parfaitement à Anne/Anna:

Je préfère le silence au son, aux mots et aux sons je préfère les images parce qu’elles sont silencieuses [...]. L’art n’a besoin d’aucune question; c’est une question qui veut demeurer telle [...]. Commencer à parler de son propre travail signifie commencer à se taire parce que l’oeuvre est une initiation au silence [...].<sup>64</sup>

Rappelons ce propos de Chantal Akerman, citée par Marion Schmid, disant d’Anna que c’est « une nomade qui ne possède rien de l’espace qu’elle traverse. Qui n’a de relation de pouvoir

---

<sup>64</sup> C. Parmiggiani cité par Georges Didi-Huberman dans *Génie du non-lieu. Air, Poussière, Empreinte, Hantise*, (Paris: Minuit, 2001), 45.

ni avec cet espace, ni avec les gens qu'elle rencontre » (Akerman 1982 : 101-2) ». Pour aller dans le sens d'Akerman, je dirais, en paraphrasant les mots de Parmiggiani, que le personnage d'Anne/Anna a choisi de faire de sa vie une question, et qu'en se taisant, en fait elle « parle en permanence de son propre travail ». Il me semble un peu rapide d'en tirer la conclusion que le nomadisme est la même chose que l'exil : bien au contraire, le nomadisme, en tant que forme d'existence, se caractérise par une absence totale de nostalgie ou de hantise liée à quelque traumatisme que ce soit. Le nomade ne peut pas être un exilé parce que par définition, il n'habite nulle part. Ce qui revient à dire qu'il est partout chez lui, et que la notion de « chez soi » est ici tout à fait tributaire d'un mode de vie entièrement déambulatoire. Autrement dit encore, les déplacements sont la condition même de l'existence, ils sont ce qui permet l'approvisionnement en eau et en nourriture : leur but est avant tout vital et utilitaire, et l'attachement aux lieux est d'emblée relatif par le fait même que la déambulation prime sur l'immobilité (on n'a pas le temps de « s'enraciner » parce que c'est le lieu qui ne le permet pas et qu'un autre lieu plus propice viendra vite le remplacer, et ainsi de suite). L'on voit bien qu'ici, une autre interprétation, diamétralement opposée, et « allégorique » est aussi possible. Mais qu'à devoir choisir l'une ou l'autre exclusivement – que ce soit la figure de l'exilée ou celle du nomade – je pense que chacune manque quelque chose de la dimension de ce personnage d'Anne/Anna. Je préfère penser ses déplacements comme si c'était des « déambulations » parce que ce mot de « déambulation », avec son sens de « longue marche sans but précis, marche, promenade au hasard en divers sens », et aussi avec son sens de « style de spectacle utilisé par les arts de la rue, la déambulation est basée sur les déplacements de l'artiste dans tout l'espace de la manifestation en question », a l'avantage de maintenir l'ambivalence qui caractérise Anne/Anna en l'ouvrant sur deux dimensions essentielles qui sont celles du jeu et de la corporéité. Ce personnage de femme

qui déambule, le spectateur a souvent aussi l'impression qu'il joue ou s'amuse secrètement, mais surtout, il perçoit intensément sa corporéité, et la manière unique dont elle se donne à la sensation, au moment présent. Ainsi, Ivone Margulies fait de cette corporéité une des « pierre de touche » si je puis dire, du cinéma de Chantal Akerman :

Akerman's extended takes, radical ellipses, dialogue-qua-monologues, compressed actions, and abrupt cuts are no formal play. Her stylized, concrete mise-en-scènes defy ideal figurations. Akerman delimits scene and obscene not only in her choices of what to elide and what to represent, but in her insistence on the materiality of her performers. [...] It is the stylized quality of her representations and her exaggerated focus on material bodies – both cinematic (sound, texture) and physical (the performers) – that defines her *corporeal cinema* and her particular status in the realist-modernist paradigm that *Nothing Happens* sets up.<sup>65</sup>

Si nous préférons donc parler de *déambulation*, c'est également parce que, si on y réfléchit bien, il n'est pas facile en fait de dire si Anne/Anna (rappelons qu'elle est appelée alternativement l'un ou l'autre selon l'origine de l'interlocuteur, ou plutôt, selon sa langue maternelle) voyage, se déplace, erre ou déambule. L'on a souvent l'impression qu'elle fait tout cela en même temps, tout en restant aussi d'une certaine manière immobile, et que ce soit en présence d'autres – souvent silencieuse tandis qu'ils font seuls presque toute la conversation – soit seule dans les chambres, allongée et regardant par la fenêtre dans le vide, ou marchant comme en rêve, en faisant résonner ses talons hauts, avec une sorte de tension/attention aux détails, aux choses les plus banales ou les plus incongrues, absorbée par la contemplation ou la méditation de quelque chose qui demeure jusqu'à la fin inconnu

---

<sup>65</sup> Ivone Margulies, *Nothing Happens. Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*, (Durham and London: Duke U Press, 1996), 19.

du spectateur. Le dernier plan-séquence du film est de ce point de vue lui aussi emblématique à plus d'un titre: Anne/Anna est enfin de retour dans son appartement, elle y arrive en pleine nuit, venant de l'hôtel parisien où elle et son amant Daniel comptaient initialement passer la nuit: parce que lui ne supporte plus chez lui, et que chez elle "il n'y a rien dans le frigo" aussi, tandis qu'ils parlent dans la voiture de Daniel, alors que celui-ci vient de la prendre à la gare, décrète-t-il: "allons à l'hôtel, tiens!" et Anne/Anna, de façon tout à fait emblématique, acquiesce sans aucune réserve, sans faire peser le moindre "enjeu de pouvoir" comme le déclarait Chantal Akerman. Jusqu'à ce que Daniel ait un malaise, et qu'elle doive au final, après une dernière course nocturne en taxi à la recherche d'une pharmacie de nuit, le laisser seul enfin se reposer. En arrivant chez elle, la première chose qu'elle fait, avant même d'allumer ou de fermer la porte, c'est d'aller se tenir devant une fenêtre ouverte et de se mettre à regarder dehors et à écouter la nuit. A nouveau de dos à la caméra, elle s'y tient dans la pénombre, suffisamment longtemps pour que le spectateur ait lui aussi le temps de s'imprégner de cette nuit, même si, et surtout parce que, la caméra se refuse à nous donner à voir ce que Anne/Anna semble regarder avec autant d'attention. Nous sommes trop loin pour pouvoir voir quoi que ce soit: Akerman se refuse à nous donner ne serait-ce qu'une portion congrue de paysage. Elle frustrer entièrement le spectateur que nous sommes de sa patûre ordinaire, "une vue", ou mieux encore, "une prise de vue". Subtilement, l'air de rien, dans ces détails infimes de choix de cadrage, d'angle de prise de vue, de distance focale ou de profondeur de champ, ou encore d'éclairage, la réalisatrice nous tend, dans sa mise en scène, comme un miroir – elle et (est) Anne/Anna se reflètent comme par diffraction/effraction l'une dans l'autre – et ce faisant, elle nous tend aussi comme un manifeste éthique *et* esthétique. Car l'on sait que le propre d'un miroir, c'est de *réfléchir*. Chantal Akerman nous donne en revanche à entendre ce qu'Anne/Anna entend, dans le

hors-champ: de la musique, des bruits de voix en train de discuter, des bruits de voitures passant au loin. En d'autres termes, la vue est dégagée ("place à l'imaginaire!"). Toute une ambiance sonore typique nous est donnée en l'espace de quelques instants, avec cette "qualité d'imperfection", d'à peu près qui caractérise si bien les ambiances sonores nocturnes, surtout celles comme "attrapées au vol" par une fenêtre laissée ouverte. De plus, là encore, ce que le choix de cadrage offre en retour au spectateur, dans cette manière de nous montrer le personnage de dos, en plan moyen, dans une profondeur de champ moyenne, c'est le refus même de montrer directement institué en principe narratif et en trope visuel: je dirai donc que ce que ce dispositif livre au final au spectateur, c'est la sensation nue. "Creuse ta sensation" écrit Bresson. J'ai mentionné une "qualité d'imperfection": je rejoindrai ici le propos d'Ivone Margulies lorsqu'elle parle d'un "impure modern cinema"<sup>66</sup> que Chantal Akerman crée. Le paradoxe, c'est que dans ce travail autour de la sensation, il y a aussi déjà, comme avant la lettre, la recherche et l'acceptation de son "impureté" ou de son "imperfection" (celle du cinéma).

### **3. Dans le cadre du "rendez-vous": une zone de pré-textes**

Dans notre première partie de chapitre, nous nous sommes arrêtée sur quelques plans-séquences où le personnage d'Anne/Anna est seul, en faisant remarquer que même en présence d'autres, elle et l'autre semblent chacun seuls de leur côté. Margulies appelle l'espace de ces échanges et de cette parole, des "talks-blocks," où a lieu quelque chose qui relève davantage du monologue que du dialogue, et qu'elle appelle aussi "dialogue-quamono-logues." Mais nous pourrions peut-être ici tout aussi bien renverser l'idée ou la

---

<sup>66</sup> Margulies, 156.

perspective, et voir dans les moments où le personnage d'Anne/Anna est seul, des moments de "monologue-qua-dialogues." Comme j'ai tenté de le montrer dans la partie précédente, il me semble que ces moments de solitude ou de déambulation, sont autant "dialogiques," si ce n'est davantage, que les moments de dialogues/monologues. La dimension déambulatoire du personnage d'Anne/Anna peut être lue ici d'un point de vue métaphorique, et signifier qu'au niveau de la parole et du discours, tout autant qu'au niveau du silence d'ailleurs, elle reste celle qui circule, traverse, passe *à travers*. Pour nous, ce que nous avons appelé "l'extension du domaine de la Zone" commence ici, dans cet espace de la parole et du discours où des places et des lieux symboliques vont se jouer ou se rejouer entre les personnages. Il est de ce point de vue exemplaire que chaque interlocuteur/trice ou presque prenne Anne/Anna comme à témoin, la mettant *à la place de* on ne sait quel autre imaginaire. Peut-être est-ce là même le propre de tout discours, un état de mal donne initial, ou de malentendu, si l'on préfère.

La première séquence dialogique/monologale entre Anne/Anna et Heinrich Schneider, l'instituteur francophone de Essen, est tout à fait unique en ce qu'elle est la seule à inclure une "scène d'amour" – au sens "classique" ou si l'on préfère, au sens "hollywoodien" de l'expression – "scène d'amour" ratée certes, puisque s'avérant n'en être qu'une "représentation" au sens théâtral du terme (elle ne peut donc par définition qu'être ratée). Mais si l'on prête attention au "véritable" début de la séquence et au moment de leur rencontre – en tout cas, à ce qui se donne comme tel pour le spectateur, à savoir le moment où on les voit sortir ensemble du cinéma où elle est venue présenter son film – (car Akerman omet là encore de nous montrer comment a lieu cette rencontre) l'on a, comme nous l'avions évoqué plus haut, le résultat d'une ellipse narrative. Et cette ellipse narrative et visuelle est paradigmatique de toutes les autres "rencontres" ou rendez-vous qui vont avoir lieu par la suite: on ignore à chaque fois presque tout des "détails", des indices qui pourraient

nous éclairer davantage sur l'état de la relation, même et surtout avec les proches. Le seul qui semble y échapper est le Berlinoise du train, à cause des corps et du silence, mais nous y reviendrons plus en détails sous peu. A l'aune de cette ellipse donc, Akerman nous donne à voir dans un long plan-séquence Anne/Anna et Heinrich qui sortent du cinéma, ce sont quasiment les derniers. Même si l'on aperçoit brièvement un autre couple, les rues semblent étrangement désertes, comme s'il n'y avait pas d'habitants dans cette ville. Ils se contentent de marcher côte à côte dans la rue: la caméra les suit en un long travelling latéral, jusqu'à ce qu'ils se dirigent et entrent dans une sorte de brasserie. La caméra s'immobilise alors à mi-chemin et les laisse pénétrer à l'intérieur: nous ne verrons rien de ce qui s'y passe. L'immobilité de la caméra, laissant le spectateur "à l'extérieur, seul dans la rue" est la répétition de ce même geste stylistique que nous avons observé lors du premier plan-séquence du film sur le quai de la gare. Akerman n'hésite pas à placer les spectateurs dans cette "zone d'inconfort" où quelque chose de la narration leur est refusé. A la place, il leur est donné de "contempler" la plasticité du lieu vu de l'extérieur, avec un éclairage de nuit, où les couleurs et les lumières ressortent vivement comme si elles étaient sur du papier glacé. L'on voit bien comment ici, au niveau de l'image, est répété par la réalisatrice ce même geste stylistique de défamiliarisation du réel, cette manière de "troubler" la surface des choses et d'instiller subrepticement un doute dans l'esprit du spectateur.

Lorsqu'ils ressortent de la brasserie, on a droit encore une fois à un travelling latéral, cette fois dans le sens inverse, de droite à gauche. Ils marchent assez longtemps en silence dans les rues (on a d'ailleurs l'impression parfois que c'est toujours la même), longeant les murs tels des passagers clandestins, et surtout faisant résonner leur pas. Mais il faudrait plutôt dire que là encore, Akerman choisit d'amplifier ce son-là au détriment des autres: ainsi, encore une fois, c'est par l'exagération d'un trait de la réalité qu'un processus de déréalisation est

enclenché. Discrètement, comme dans les marges de la rétine ou de l'ouïe du spectateur, Akerman travaille à déréaliser ce qui semble aller de soi, et à instiller un sentiment "d'étrange étrangeté." Le couple arrive enfin à l'hôtel d'Anne/Anna. Puis, un nouveau plan-séquence nous les montre latéralement allongés dans un des lits une place, dévêtus, et ayant commencé à faire l'amour. Ils ne disent rien, mais quelque chose dans leur étreinte traduit une forme de désaccord profond: on dirait que se joue au niveau des corps l'équivalent d'un "dialogue de sourds." La caméra se rapproche, légèrement oblique, et le spectateur assiste à ce qui ressemble à deux "prises" ou deux "essais": Heinrich étreint "passionément" Anna/Anne d'une manière totalement "dépassionée." Le spectateur, à cause de cette oblicité – de l'angle de prise de vue, de jeu "oblique" ou "distancié" des acteurs, comme si leur gestuelle "traduisait" pour le spectateur des affects en les "traversant"— ne peut faire autrement que percevoir que cela ne "colle" pas, que quelque chose cloche en effet. De toutes manières, Anne/Anna se charge peu après de mettre fin à l'étreinte: elle arrive à déclarer à Heinrich, avec beaucoup de douceur, cette phrase violente de franchise: "On ne s'aime pas." Ce simple constat, tranche dans sa littéralité, avec l'à peu près et l'artificialité de l'étreinte qui a précédé. Ici, par ses choix de mise en scène et par sa théâtralisation de la corporéité, Akerman rend signifiant un "échange corporel" au même titre qu'un échange de paroles. Autrement dit, Akerman nous signifie qu'il n'y a là, dans cette étreinte des corps, ni plus ni moins que dans un échange de mots, où les malentendus sont monnaie courante. Akerman transfère donc ici au niveau de la corporéité, les dimensions dialogale et monologale qui semblent dominer dans les autres séquences du film: cela nous dit quelque chose du silence, qui peut signifier autant voire plus que la parole, mais aussi cela place la corporéité au coeur d'un dispositif où l'on commence à suspecter que plutôt que des "échanges", de paroles, de gestes, de caresses,

de non-dits, etc. il est peut-être davantage question de “quelque chose qui parle” en eux/à travers eux. Et comme l’écrit Margulies:

This corporeal dimension lies in the spectator’s share in the image’s duration, or in his or her exfoliation of the cliché’s semantic history.<sup>67</sup>

Cela nous renvoie aussi à la question du discours, dont Margulies fait une question centrale de l’oeuvre de Chantal Akerman en ce que cette notion est ce qui noue plusieurs esthétiques que la réalisatrice a faites siennes, et d’où émerge la sienne propre. Ainsi, Margulies écrit que:

Akerman does not use texts such as documents of Louis XIV, or novels like Kleist’s *Marquise d’O*, from which to suggest distance. Yet her hyperboles – the extended length of her shots, her distended or compressed dialogues – do invoke an extra, material dimension of representation that is in important respect akin to the modernist, second-degree realism of Bresson, Rossellini, Dreyer, and Straub and Huillet. This European cinema proceeds through an intensification of discourse. [And (...)] this layered cinema works through an overall texture of homogeneity.

It is Bresson’s work, however, that best clarifies the import of these intensifications for a decentering representation. His amplified diegetic sound is supposed to stand for the corresponding visual referent. Yet his work generates a redundancy, a blocking of psychological interpretation, that resembles Akerman’s effects: although he claims a higher adequacy between thought and expression, his resistance to naturalist synchronization leads him to fold commentary over image, spoken over handwritten word, gesture over speech, always in slight anticipations or delays. What might have passed unnoticed, absorbed as “natural”, creates instead a sense of

---

<sup>67</sup> Margulies, 212.

repetition – one feels one has already seen certain images. [...] The gesture is split between meanings. The defamiliarizing effect of these strategies of redundancy relates to Akerman’s use of redundancy (and literalness) to preempt interpretation.<sup>68</sup>

Cette idée d’un “décentrement de la représentation” et d’un usage extensif du discours dans le but de “dénaturaliser” les images, produit un effet de “défamiliarisation” qui a à voir avec une forme de clivage institué pour ainsi dire comme “ordre général du réel”, et ce clivage commence par se manifester dans les corps avant même que dans les échanges de paroles.

Les personnages “secondaires” de *Les Rendez-vous d’Anna* parlent souvent plus, ou plus longtemps que le “personnage principal.” Mais est-on certain de savoir qui est véritablement le “personnage principal,” ou s’il y a bien un personnage principal? L’on pourrait faire l’hypothèse que peut-être, les corps, la corporéité, davantage que la notion même de personnage au sens classique, sont les personnages principaux. Ou leur parole. Le spectateur en tout cas se retrouve quant à lui confronté à un film qui souligne en permanence, comme chez Bresson, “l’activité de “fabrication” de la figure humaine. Akerman reprend à son compte dans son film, nous semble-t-il, un autre axiome de Bresson, où celui-ci écrit:

Tourner, c’est aller à une rencontre. Rien dans l’inattendu qui ne soit attendu secrètement par toi.<sup>69</sup>

Cet axiome aux accents pascaliens fait écho aux paroles échangées entre Anna/Anne et sa mère, interprétée par l’actrice italienne Lea Massari. Sa mère elle, l’appelle bien “Anna.” Mais parfois, la “chute du a” est si infime, et la voix tellement entre deux langues, entre deux accents, qu’il est difficile pour le spectateur de distinguer clairement le a du e. Anna/Anne retrouve sa mère qu’elle n’a pas vue depuis trois ans, le temps d’une nuit à Bruxelles. Elles se

---

<sup>68</sup> Margulies, 64.

<sup>69</sup> Bresson, 36.

retrouvent dans le hall de la gare, et prennent une chambre dans un hôtel près de la gare, comme à Essen. Cette scène dans la chambre d'hôtel entre la mère et sa fille pourrait se lire comme le pendant de cette première "scène d'amour" entre Anne/Anna et Heinrich. Maintenant on assiste à ce qui ressemble à une "vraie conversation" entre les deux femmes: cela "s'entend" dans leur corps, dans la manière qu'à tout d'abord Anna/Anne de se "laisser aller", de se dévêtir complètement: même si le spectateur peut encore sentir une certaine distance ou réserve, ou une forme de pudeur, il n'empêche que Anna/Anne est ici entièrement présente et réceptive, et c'est ce que laisse entrevoir sa manière de se tenir nue sous les draps, en toute confiance et familiarité, tout en discutant avec sa mère. Sa mère se dévêt à son tour, non pas entièrement comme Anna, et la rejoint dans le lit. Elles éteignent et continuent à parler dans l'obscurité. A un moment donné, la caméra est positionnée de surplomb face à elles, dans une sorte de contre-plongée oblique, et chacune regarde davantage frontalement, en direction de la caméra, même si elles échangent de temps en temps des regards entre elles aussi. Mais ce dispositif frontal les remet en situation de "surplomb inversé": autrement dit, elles sont en train de regarder devant elles, en direction du plafond ou du haut du mur, exactement comme Anne/Anna regardait par la fenêtre allongée seule dans sa chambre d'hôtel à Essen. On a l'impression qu'elles regardent là encore en direction du vide d'une fenêtre. C'est ce phénomène de "troisième axe de la caméra" que théorise Margulies en parlant de ce film:

*Meetings with Anna* is instructive regarding Akerman's simultaneous complicity with and perversion of naturalistic representation. Entirely bypassing her character's interiority, she shuns any elliptical utterances that might suggest some hidden or repressed meaning. The clarity of her character's exposition is so extreme, and yet so rhythmically distorted, that one is slightly alienated from what is heard.

The mise-en-scène too undermines familiar conventions. It may be clear that Anna is a stand-in for the audience, but the status of her attention is ambivalent: as she listens to other characters talk, her stance wavers between concern and distant politeness in such a way that it is hard to tell the difference. [...] At times, the characters' skewed frontality in relation to the camera suggests distance. At other times the characters face each other, but their bodies are symmetrically posed in the frame, and they are totally or slightly turned to the front. Whatever their focus of attention within the film, then, they create a strong sense of a third, crucial axis – that of the camera.<sup>70</sup>

Sauf que dans cette scène en question que j'ai commencé à décrire, le troisième axe se confond avec la position du spectateur. Comme s'il était invité à se substituer, à occuper la place de la caméra. Et il faut remarquer que c'est dans cette unique scène que Anna/Anne va longuement parler. Ainsi, elle commence par résumer en quelques mots "son quotidien" fait de voyages pour montrer son dernier film, et presque à chaque fois, de "rencontres de hasard" avec des inconnus qu'elle entraîne dans sa chambre pour une nuit sans lendemains, puisqu'elle doit repartir. A la question de sa mère "comment ça se passe?" elle répond: "ça se passe. Parfois mieux que d'autres, parfois il ne se passe rien." Puis Anna/Anne se met à lui raconter sa rencontre avec une autre femme, et comment elles finissent par "faire l'amour". Enchâssée dans le récit d'Anna, la scène d'amour avec cette femme absente – c'est celle qu'Anna a tenté d'appeler en Italie plusieurs fois, et dont on entendra la voix à la fin du film, lui poser cette question sur son répondeur: "Anna, dove sei?" ("Anna, où es-tu?") – est comme prise en miroir dans la mise en scène de cette "scène d'amour" entre la mère et sa fille. Là encore, il y a les paroles, et il y a les corps, les voix, les regards perdus dans le vide, le

---

<sup>70</sup> Margulies, 155.

silence apaisé et confiant, et l'étreinte finale, pleine de tendresse: difficile de maintenir que Anne/Anna est "distante" ou "insensible." Le spectateur aura de toutes manières, tout particulièrement pour ce film, et à cause de cette ambivalence du dispositif cinématographique si bien décrite par Margulies, l'impression de voir un film différent à chaque fois ou presque.

#### **4. Conclusion: Traduire l'intraduisible**

Pour conclure, je m'arrêterai sur cette longue séquence dans le train de nuit qui reconduit Anna vers Paris en faisant escale à Bruxelles. Anna y rencontre Hans, un Berlinois qui a l'intention d'aller vivre à Paris. Dans ce train à l'arrêt d'abord, puis en mouvement, mais néanmoins toujours en suspens, le temps de cette conversation entre Anna et Hans, rien ne semble avoir lieu. Comme dans un état de *déliaison* permanente – renforcé par la diction lente, et comme folle de précision *et* d'absence d'Anna/Aurore Clément – la parole semble appartenir à un autre lieu, un lieu jamais nommé, mais qui hante cet échange entre cet homme et cette femme. C'est comme si le plus obscur de la mémoire, du non-dit, du refoulé, trouvait à se manifester précisément à ce moment-là, dans cet échange-là, entre ces deux-là, et dans ce lieu-là. Lieu qui n'en est pas vraiment un puisqu'il se meut et que les arrêts se ressemblent tous, puisque l'on ignore presque toujours leur nom – la seule fois où l'on a le temps de lire un nom de lieu, ils s'agit d'une localité belge qui a été annexée par le troisième Reich – puisque l'on ne voit à chaque fois qu'un bout de quai et que l'on n'aperçoit que quelques passagers ou « officiers de gare ». La mémoire d'un autre temps se trouve ainsi inscrite en filigrane : le moment où l'on contrôle le passeport d'Anna, et ceux où l'on aperçoit la silhouette furtive de ces « officiers » glissant dans la nuit sur ces quais déserts, avec les échos de leur pas à la cadence militaire résonnant très fort dans la nuit, éclairés au néon : un trouble se produit alors dans la précision et le présent mêmes des images. *L'ici et*

*maintenant* de chacun de ces plans convoquent instantanément une autre temporalité et d'autres lieux<sup>71</sup>, comme si le passé perdurait quelque part dans le présent du plan séquence. C'est dans ce qui est absent de ces plans que *quelque chose* semble avoir lieu. Or *rien* n'a lieu là, ici et maintenant, ou plutôt *presque rien*. C'est davantage dans le passé, dans un *a eu lieu* que comme malgré soi, le spectateur est amené à se tenir. *Quelque chose* qui manque, qui est absent du plan, nous interpelle de toute la force de cette absence, de ce manque, « rendus présents » par d'infimes détails du décor, de la mise en scène, et surtout par les lieux « en eux-mêmes » si l'on peut dire. Et dans l'échange entre Anna et Hans qui dure en fait assez longtemps (plus de 15mn) – il s'agit d'une série de longs, voire très longs, plans-séquences où la durée de la conversation est assez proche d'une durée « naturelle », comme si la réalisatrice, en voulant rejeter tout artifice et en pariant sur le « réel » d'une conversation presque documentaire, parvenait de ce fait à *déréaliser* davantage ce moment en l'inscrivant dans un dispositif temporel qui a tellement lieu *ici et maintenant* qu'il y échappe pour ainsi dire comme malgré lui. Car dans cette conversation entre Anna et Hans, il y a d'abord « au premier plan » ce qui est dit, et dans les paroles échangées sont ainsi évoqués de manière explicite d'autres lieux : Berlin, Paris, Hambourg, l'Amérique du Sud, etc. Au second plan de la conversation se sent, palpable, quelque chose qui se joue au niveau de l'intime entre ces deux êtres, quelque chose qui à la fois leur échappe, et vers lequel ils ne cessent de tourner, de revenir, quelque chose ayant sans doute trait au désir, mais aussi à l'opacité d'une « mémoire innombrable », la leur, et celles qu'ils portent, qui les habitent/hantent malgré eux, semble-t-il (mais de cela, le spectateur n'est jamais certain, car il est en permanence maintenu à distance, et pourtant, cette distance-là le touche aussi, et l'invite en profondeur à être partie prenante de cette « mémoire innombrable »...). Et par-delà cet événement, ou plutôt ce « non événement » de

---

la parole comme un redoublement en surplus qui altère/convoque/absente/rend présent tout à la fois, quelque chose d'obscur donc comme les mémoires multiples, partielles, qui sont les leurs et qui pourtant leur échappent, ne leur appartiennent pas, se déploie dans l'espace du plan. C'est ce « redoublement » que les images, à mon sens, viennent signifier dans *l'ici et maintenant* du plan séquence, comme si l'oubli qu'elles représentent pouvait témoigner de l'oubli, comme si en saisissant ces non-lieux comme dessaisis de toute mémoire, de toute parole, ces images fonctionnaient un peu comme des *images écran*, arrivant à convoquer quelque chose du manque et de l'absence, et donc aussi, en retour, quelque chose de l'histoire, des lieux et des événements tus ou refoulés. L'ambivalence profonde du film, ainsi que celle qui se fait alternativement appeler Anne/Anna, à sans doute à voir avec ce que Margulies écrit dans un article:

Structured in blocks of encounter-sequences and extended dialogues that operate rather as monologues, the film accumulates as a parade of speeches. These dialogues-qua-monologues list, moreover, in the same breath, intimate revelations and sweeping historical statements. By formally equating minor and major issues, Akerman's minimalist series would seem to support the filmmaker's desire to weave personal and historical matters. [...] *Meetings with Anna* articulates the mix of curiosity and defamiliarisation for a nation (Germany), on the part of a transnational individual (a wandering Jewish woman) in all its intricate, post-Holocaust reverberations. Several scenes reveal the degree to which the film's trajectory – train trips to Essen and then back – is the surface version of another mode of dislocation, one that rather involves an historical dimension.<sup>72</sup>

---

<sup>72</sup> Ivone Margulies, « Echo and voice in *Meetings with Anna* », in *Identity and memory The Films of Chantal Akerman*, ed. Audrey Foster, (Trowbridge, U.K.: Ficks Books, 1999), 60-62.

“L’extension du domaine de la zone” ce serait donc à la fois cet espace psychique comme quadrillé de l’intérieur par ces séquences de discours ou encore ces blocs de paroles qui transfèrent des affects, des états de langue, de pensée, plus ou moins figés, ou au contraire plus ou moins “fluides,” et la littéralité de cet espace européen et de ses paysages d’après-guerre, emporté par la frénésie de la reconstruction et une forme d’amnésie collective consistant à “aller de l’avant.” Marion Schmid faisait remarquer que *Les Rendez-vous d’Anna* ne se limitait pas à une “géographie des passages.” Il n’empêche que les passages et leur ambiguïté – nous posent, qu’on le veuille ou non, les questions de savoir “qu’est-ce que passer, traverser un espace transfrontalier?” Ou bien encore: que signifie “revenir” là où l’on a tout perdu, à commencer par son droit même à exister? Que signifient aller et revenir dans un tel contexte d’après-guerre? Toutes ces questions, le film ne les pose pas de manière aussi frontale que le fait la position de sa caméra, mais de manière oblique, dans le dispositif du film et sa série de non-lieux omniprésents de bout en bout. Ainsi, quasiment tous les lieux de passages sont des non-lieux tels que Marc Augé les a définis: la chambre d’hôtel, la proche banlieue, le hall et le couloir d’hôtel, le hall de gare, le quai de gare, le wagon de train, le couloir de train, l’habacle de voiture, taxi, la soi-disant “chambre à soi”... Partout s’y dessine en filigrane, non pas une “géographie des passages,” mais comme une esthétique du ou des passages *à travers ces non-lieux*: la monumentalité et l’anonymat s’y mêlent, de sorte que les non-lieux, tels qu’ils sont filmés par Chantal Akerman, se font porteur de cette théâtralité et de cette monumentalité, voire de cette “artificialité” qu’elle a placés au coeur de son dispositif cinématographique, afin de défamiliariser et de dénaturiser un réel quasi entièrement falsifié par le mouvement général de refoulement du passé. Ainsi, pour revenir un moment à la question de l’errance et de la déambulation, on pourrait aussi presque parler d’une esquisse, à travers ce personnage d’Anna, comme une manière “d’être au monde” ou

au contraire d'y renoncer en détournant les mots, et en se détournant des discours. Car au fond, détourner, déplacer, délocaliser, déporter, cela revient à chaque fois à *changer de lieu*, comme si l'anachronisme, le temps et son passage ou son non-passage redevenaient "à l'ordre du jour." Anna, dans ses paroles et son silence, me semble signifier ce qu'il y a de traduisible et de non traduisible dans "l'existence": sa façon d'être au monde parmi les autres, avec les autres ou sans eux, dans le monde, avec le monde ou sans celui-ci, tout cela dit quelque chose des transferts de place, de position, ou de langue. En d'autres mots, à travers les questions de représentation de la psychée individuelle et celles de mémoire et de généalogie refoulées, Akerman incorpore dans son style, notamment par l'usage de transferts linguistiques et de cadrages très contraignants, la performativité même qui a permis l'émergence de la théorie féministe en tant que praxis/pratique. Au final, l'écoute d'Anna, l'espace de son écoute, sa douceur *et* sa violence, traduisent aussi une sorte d'"espace du possible." Anna, c'est un peu comme une variation d'Orphée, elle n'a pas "froid aux yeux, elle n'hésite pas à descendre aux Enfers. Sa devise pourrait être: "Regarde de tout tes yeux, regarde!"

### Chapitre III

#### Utopies de Kateb Yacine

*En vérité, les fondateurs savent qu'ils vont périr avant même que soient commencés les travaux. Pour le moment, c'est la guerre. Ceux qui ne combattent pas sont morts, sont prisonniers, s'exilent, sont bannis. La terre, la forêt, la cellule, la France, tout se confond dans la grisaille des aliénés.<sup>73</sup>*

Kateb Yacine

*... the Orient is not an inert fact of nature. It is not merely there, just as the Occident itself is not just there either. We must take seriously Vico's great observation that men make their own history, that what they can know is what they have made, and extend it to geography : as both geographical and cultural entities – to say nothing of historical entities – such locales, regions, geographical sectors as « Orient » and « Occident » are man-made. Therefore as much as the West itself, the Orient is an idea that has a history and a tradition of thought, imagery, and vocabulary that have given it reality and presence in and for the West. The two geographical entities thus support and to an extent reflect each other.<sup>74</sup>*

Edward W. Said

---

<sup>73</sup> Kateb Yacine, *Le Polygone étoilé*, (Paris : Seuil, 1966) 15.

Nous ferons désormais usage de l'abréviation *PE* pour les notes de bas de page concernant *Le Polygone Etoilé*.

<sup>74</sup> Edward W. Said, *Orientalism*, (New York: Vintage Books Edition, 1979 (1978), 4-5.

## 1. Introduction : Nom de Pays : les îles !

Kateb Yacine, dans un entretien donné à Tassadit Yacine en 1987, soit deux années avant de mourir, raillait ainsi le nom de l'Algérie :

K.Y. – Nous ne sommes pas capables d'appeler notre pays par son nom. « L'Algérie », ce n'est pas le vrai nom de notre pays. C'est un terme touristique. *Ldjazair*, c'est quoi ? T.Y. – « Les Iles »... » – K.Y. – Vous avez vu un pays s'appeler « les Iles » ? Ce sont les Arabes qui l'ont appelé ainsi (...). Nous continuons à nous désigner en termes étrangers, parfois hostiles et même méprisants ou sinon indifférents.<sup>75</sup>

Aussi, lorsque Tassadit Yacine demande à Kateb Yacine “Vous l'auriez appelé comment?” celui-ci répond “Moi, je préférerais l'appeler *Tamazigh*<sup>76</sup>...” Et Tassadit Yacine de rappeler que “*Tamezgha*, c'est le lieu où se pratique le tamazight, qui est la langue... Je crois que *Tamezgha* a déjà été employé par quelques uns pour désigner, semble-t-il, un ensemble plus vaste (...). Même par rapport au nom ancien de l'Algérie, il y a eu comme une amputation. Au Xe siècle, c'était *Djazair-Bani-Mazghena*, “les Iles” ou “les Ilots des Mazghena” (qui est la forme arabisée d'*Imazighen*). Avec le temps, *Mazghena* a complètement disparu, seul le terme *El-Djazair* est resté.”<sup>77</sup>

En rappelant ce sens venu de l'arabe *al-Jazā'ir* (الجزاير) de « les îles », rattaché à un lieu-dit originellement berbère, on peut avoir l'impression que Kateb Yacine donnait ainsi délibérément dans la provocation puisqu'il omettait de préciser que cette étymologie est

<sup>75</sup> Kateb Yacine, “C'est Africain qu'il faut se dire” (1987) Entretien avec Tassadit Yacine, *Le Poète comme un boxeur Entretiens 1958-1989*, (Paris: Seuil, 1994), 101-102.

<sup>76</sup> Le terme *Tamazight* désigne la langue berbère et est la forme féminine de *Amazigh* (pl. *Imazighen* à l'étymologie incertaine mais souvent traduit par “peuple libre”). cf. [http://www.clio.fr/BIBLIOTHEQUE/langue\\_et\\_litterature\\_berberes.asp](http://www.clio.fr/BIBLIOTHEQUE/langue_et_litterature_berberes.asp)

<sup>77</sup> Kateb Yacine, “C'est Africain qu'il faut se dire” (1987) Entretien avec Tassadit Yacine *Le Poète comme un boxeur Entretiens 1958-1989*, (Paris: Seuil, 1994), 102.

d'abord celle du nom de la ville d'Alger *al-Jazā'ir* (الجزائر), en référence au quatre îles au large de la côte qui furent reliées au continent à partir de 1525. Et comme le rappelle peu après Tassadit Yacine dans ce même entretien, "Les Iles" est une forme tronquée de l'ancienne expression *Jazā'ir Banī Mazghanna* (جزيرة بني مزغنة) "Les Iles de la Tribu de Mazghanna ou Mazghena", utilisée par les premiers géographes médiévaux tels que Al-Idrissi<sup>78</sup> ou Yaqut Al-Hamawi<sup>79</sup>. Ainsi la nomination est déjà donnée au Xe siècle par un "Autre" venu d'ailleurs (notons qu'ici "l'Autre" ne vient pas de "l'Occident" mais bien de "l'Orient"), autrement dit par des érudits Arabes détenteurs d'un savoir lettré (mais parfois eux-mêmes d'origine berbère). Et cette dénomination a donc le mérite initialement de ne pas occulter la dimension berbère. Tassadit Yacine ne se privera d'ailleurs pas de le rappeler à Kateb Yacine un peu plus loin dans l'entretien: très tôt cultures berbère et arabe se mêlent intrinsèquement, de telle sorte qu'une telle différenciation est artificielle et reflète au contraire une reconstruction historique inaugurée par une certaine tradition orientaliste, élaborée elle par le colonisateur français. Néanmoins, il faut remettre cette attitude provocatrice de la part de Kateb Yacine dans le contexte politique de l'époque, celui d'une Algérie indépendante où très tôt s'imposent, allant de pair avec le nationalisme pan-arabe venu d'Egypte avec le nassérisme, un parti unique et une langue de bois promouvant une

---

<sup>78</sup> <http://classes.bnf.fr/idrisi/explo/index.htm>

<sup>79</sup> Yaqut Al-Hamawi (de Hama, en Syrie, 1179–1229 apr. J.-C., 574–626 après l'Hégire) fut un géographe arabe d'origine grecque. Né à Byzance (la ville grecque ancienne également connue sous le nom de Constantinople, ou l'actuelle Istanbul), il fut capturé pendant la guerre et réduit à l'esclavage. Il fut acheté par un marchand de Bagdad qui lui donna une bonne éducation et qui finit par l'affranchir. Yaqut voyagea beaucoup en Égypte, en Syrie, en Irak et en Perse (actuel Iran). Son *Mu'jam al-Buldan* (Dictionnaire des pays) est une grande encyclopédie géographique qui résume presque tout le savoir médiéval du globe. Les informations contenues dans le dictionnaire sont vastes et incluent l'archéologie, l'ethnographie, l'histoire, l'anthropologie, les sciences naturelles, la géographie et les coordonnées des lieux cités. L'ouvrage donne les différents noms sous lesquels les villes étaient connues et décrit leurs monuments ainsi que la richesse, l'histoire, la population et les personnalités de haut rang. Le livre est une source originale largement utilisée par les érudits arabes. cf. <http://www.wdl.org/fr/item/7444/>

conception unilatérale, téléologique et nationaliste de l'histoire et de la nation, en réaction à 130 années de colonisation française. Et par-delà le sentiment d'impasse qui s'impose dans la société algérienne des années 80, Kateb Yacine voulait sans doute encore une fois pointer vers la question problématique de l'héritage lorsque l'on est né dans un lieu tel que ce territoire de l'Afrique du Nord, altéré par des siècles de colonisation. En effet, différents peuples, royaumes et civilisations s'y sont succédés depuis l'Antiquité, s'y sont mêlés, de même que les trois monothéismes. Le personnage de Mustapha dans *Le Polygone étoilé* – sorte d'alter ego de l'auteur puisqu'il est écrivain et qu'apparemment c'est sa voix narrative à lui qui prend en charge la séquence autobiographique finale du *Polygone étoilé*, ressemblant à s'y méprendre à celle de Kateb Yacine – évoque ainsi, avec des accents quasi prophétiques, ces vagues de conquérants :

... les noms et les visages d'un autre temps, ce paccage irréel, reptation d'herbes folles, la vague humaine repliée en ordre dispersé comme pour rentrer sous terre, comme si quelque comité d'ancêtres oubliés, en un désastre immémorable, s'était chargé de susciter, sur chaque génération, bien avant les Français et les Beni Hilal, le fléau des conquêtes, le joug du fondateur imposé tour à tour et simultanément, à toutes les races fougueuses qui avait fait la ruine et l'orgueil du pays, pour leur apprendre, comme des bœufs, à ne plus relever les cornes (...).<sup>80</sup>

Cet espace géographique qui aura donc été lieu de passages, de conquêtes et de contacts, et qui aura abrité tant et tant de cultures différentes – parmi lesquelles domineront les substrats berbère et arabo-islamique sur la longue durée – se retrouve en quelque sorte assigné à un nom unique par les colonisateurs français, nom qui est forgé à partir de la graphie utilisée en français et en catalan *Alger* à laquelle a été ajouté le suffixe latin *-ia* pour signifier un nom de

---

<sup>80</sup> PE, 141-142.

pays. Lorsque la France s'empare d'Alger en 1830, ce territoire d'Afrique du Nord fait partie de l'Empire Ottoman, mais la ville d'Alger proprement dite a longtemps été un port de corsaires sous tutelle ottomane, ayant vécu de course et de vol.<sup>81</sup> Dans l'imaginaire collectif, la ville d'Alger et ses habitants s'associent donc avec la piraterie. Autrement dit, non seulement le geste de nomination, la désignation arrivent de l'extérieur et sont donnés par une puissance coloniale venue d'Europe qui par extension fait du nom d'une ville celui de tout un territoire mais encore, ce qui est ainsi transféré avec le nom, c'est un certain imaginaire, une certaine représentation qui eux aussi, participent de ce processus de colonisation. L'on retrouve ici en jeu la troisième acception de l'orientalisme tel que la définit Edward W. Said dans son livre Orientalism :

Taking the late eighteenth century as a very roughly defined starting point Orientalism can be discussed and analyzed as the corporate institution for dealing with the Orient – dealing with it by making statements about it, authorizing views of it, describing it, by teaching it, settling it, ruling over it : in short, Orientalism as a Western style for dominating, restructuring, and having authority over the Orient. (...) Moreover, so authoritative a position did Orientalism have that I believe no one writing, thinking, or acting on the Orient could do so without taking account of the limitations on thought and action imposed by Orientalism. In brief, because of Orientalism the Orient was not (and is not) a free subject of thought or action.<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> “Algeria: North African country, named for *Algiers*, city chosen by the French as its capital when they colonized it in 1830 + Latinate "country" suffix *-ia*. The city name is Arabic *al-Jazā'ir*, literally "the islands," in reference to four islands formerly off the coast but joined to the mainland since 1525. A resident of the place formerly was an *Algerine* (1650s), and the word was practically synonymous with "pirate" in English and U.S. usage early 19c.” Harper, Douglas. Online Etymology Dictionary. <http://www.etymonline.com/index.php?term=algeria>

<sup>82</sup> Said, 3.

A la suite d'Edward Said, je considère ici ce processus de nomination comme participant de la production d'un savoir, d'un discours faisant autorité, construisant et attribuant une représentation imposée de l'extérieur, et il me semble qu'à sa manière, c'est cela même que Kateb Yacine dénonce lorsqu'il déclarait que « l'Algérie » est « un terme touristique ». Le fait que cette expression venue de l'arabe soit amputée de son nom propre berbère a pour conséquence que seul le nom commun « les îles » subsiste : la langue étrangère des colonisateurs en fait un nom de pays curieusement générique, abstrait de toute référence « autochtone », ce nom de lieu générique devenant ainsi aussi dénué de référence qu'une destination touristique, coquille vide et interchangeable sur laquelle se déversent les fantasmes des touristes. J'avancerai encore que le nom de cette colonie française – *Algérie* – devenue territoire français à part entière avec ses départements, se fait image, *mot-écran*, et occupe à lui seul, littéralement, la place du lieu, constituant ainsi, comme le note Marc Augé, un certain « espace du non-lieu » :

La médiation qui établit le lien des individus à leur entourage dans l'espace du non-lieu passe par des mots, voire par des textes. Nous savons tout d'abord qu'il y a des mots qui font image ou plutôt images : l'imagination de chacun de ceux qui ne sont jamais allés à Tahiti ou Marrakech peut se donner libre cours à peine ces noms lus ou entendus (...). Certains lieux n'existent que par les mots qui les évoquent, non-lieux en ce sens ou plutôt lieux imaginaires, utopies banales, clichés (...). Le mot, ici, ne creuse pas un écart entre la fonctionnalité quotidienne et le mythe perdu : il crée l'image, produit le mythe et du même coup le fait fonctionner (les téléspectateurs restent fidèles à l'émission, les Albanais campent en Italie en rêvant d'Amérique, le tourisme se développe).<sup>83</sup>

---

<sup>83</sup> Marc Augé, *Non-Lieux Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, (Paris: Seuil, 1992), 119-120.

Par-delà la raillerie, je pense que Kateb Yacine manifestait dans cet entretien avec Tassadit Yacine, de par sa parole subversive, une liberté de pensée ayant à cœur de dénoncer ce *cliché de l'Algérie* lié à cette problématique de la nomination et du lieu, problématique au centre de toute son œuvre et dont le but ultime est, pour l'ex-colonie et ses habitants, de se réapproprier une liberté de pensée et d'action usurpée et confisquée par la tradition orientaliste, mais aussi, comme le remarque Martine Mathieu-Job, « d'échapper à l'assignation à un lieu, à une ascendance, à une communauté, d'échapper aux réifications, aux essentialisations, aux expressions trop dogmatiques de la foi, aux lois trop exclusivement nationalistes. »<sup>84</sup>

Le mot lieu vient du latin *locus* dont l'acception première est « portion déterminée de l'espace ». D'un point de vue anthropologique, pour Marc Augé, le lieu est « cette construction concrète et symbolique de l'espace qui ne saurait à elle seule rendre compte des vicissitudes et des contradictions de la vie sociale mais à laquelle se réfèrent tous ceux à qui elle assigne une place, si humble et modeste soit-elle », ajoutant que « c'est bien parce que toute anthropologie est anthropologie de l'anthropologie des autres, en outre, que le lieu, le lieu anthropologique, est simultanément principe de sens pour ceux qui l'habitent et principe d'intelligibilité pour celui qui l'observe. »<sup>85</sup> Selon donc cette définition du « lieu anthropologique », il y aurait quelque chose de propre au lieu et à la relation que l'on peut avoir à celui-ci qui perdurerait par-delà les aléas sociaux et historiques (nous y reviendrons), mais avançons que si le système colonial n'anéantit pas à proprement parler le lieu et la relation à celui-ci, il altère néanmoins en profondeur la place de tous ceux qui subissent cet état d'exception qu'est de fait le système colonial, qui abolit le principe même de l'égalité

---

<sup>84</sup> Martine Mathieu-Job, « Le Rapport dialectique antiquité/modernité dans le cycle romanesque de Kateb Yacine, réflexions autour d'un motif odysseéen revisité », *Kateb Yacine et l'étoilement de l'œuvre*, (Rennes: Presses Universitaires de Rennes, « La Licorne », 2010), 155.

<sup>85</sup> Augé, 68.

républicaine entre les citoyens : aussi, les peuples colonisés, ne bénéficiant pas des mêmes droits, verront leur désignation juridique changer, et surtout, la façon dont ils seront désignés fluctuera au fil du temps (globalement on aura longtemps recouru à la désignation générique d'« indigène musulman » tandis que le terme « Algérien » désignera longtemps seuls les Européens nés en Algérie).

De fait le système colonial est lui-même un hors-lieu<sup>86</sup> au sens où l'entend l'anthropologue Michel Agier lorsqu'il parle d'une portion de territoire mise à l'écart caractérisée par un état d'extra-territorialité puisque la colonie comme hors-lieu instaure un état d'exception pour la majorité des indigènes par rapport au statut de citoyen sur le territoire national français « hexagonal », même si dans les faits – et c'est là tout le problème – la colonie est justement assimilée au territoire national. Lorsque Kateb Yacine écrit dans *Le Polygone étoilé* que « la terre, la forêt, la cellule, la France, tout se confond dans la grisaille des aliénés », <sup>87</sup> il signifie que quelque chose de cette relation au lieu, et par conséquent la place que chacun occupe par rapport à celui-ci, ainsi que le lieu lui-même, sont altérés. Altération que dit cette liste hétérogène qui met arbitrairement sur un même plan des noms propres et communs de lieux différents, cette juxtaposition créant un effet d'équivalence. Ainsi, le générique *la terre* égale *la forêt* qui égale *la cellule* qui égale *la France* : le nom de pays, c'est-à-dire ce qui a à voir avec l'identité nationale, est placé sur le même plan qu'un espace clos de réclusion tel que peut l'être une cellule, mais aussi avec un espace tel que la forêt que l'on peut éventuellement interpréter comme le lieu de la liberté et de la résistance associé au maquis, mais qui convoque également des associations de paysages plus anciens, qui perdurent à travers le temps. L'intemporalité de la forêt et de la terre, et l'espèce d'opacité qui s'attache à ces mots par défaut de détermination, créent un effet poétique qui altère lui aussi l'ordre arbitraire de

---

<sup>86</sup> Michel Agier, *Un Monde de camps*, (Paris: La Découverte, 2014).

<sup>87</sup> *PE*, 15.

la liste. Et c'est comme si *les aliénés* n'étaient pas à même de faire de distinction, d'établir une hiérarchie. « *Tout* se confond dans la grisaille des aliénés » : leur relation au lieu est profondément altérée et ce sont ces juxtapositions sous forme d'inventaire qui le suggèrent, ainsi que l'usage de l'adjectif indéfini *tout*. Cette totalité exclusive ne peut qu'équivaloir à un *rien*, autrement dit ce rapport du tout au rien traduit littéralement *et* poétiquement l'aliénation profonde des colonisés, anéantissant les dimensions identitaire, relationnelle et historique, et faisant ainsi du lieu un non-lieu. Mais j'avancerai déjà ici l'hypothèse que cette altération et ses conséquences – qui sont aussi, dans le texte de l'écrivain, des effets poétiques – sont également subverties par une écriture qui les déréalise : ainsi, la négativité reste du côté du lieu historique et de son ancrage réaliste, alors que le non-lieu semble y échapper. Rappelons que pour Marc Augé « si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu. »<sup>88</sup> Et si dans ce contexte c'est avant tout ce que Marc Augé appelle la « surmodernité » qui est « productrice de non-lieux », je ferai encore l'hypothèse que les non-lieux chez Kateb Yacine ont pour fonction de montrer comment la violence coloniale opère<sup>89</sup>. Des noms de pays tels que l'Algérie et la France, des villes historiques telles qu'Alger, Bône ou Sétif d'un côté de la Méditerranée, ou Marseille, Arles et Lyon de l'autre,

---

<sup>88</sup> Augé, 100.

<sup>89</sup> Rappelons tout de suite ici l'acception juridique du non-lieu: DR. *Arrêt, jugement, ordonnance de non-lieu*. Décision par laquelle une juridiction d'instruction déclare qu'il n'y a pas lieu de poursuivre un inculpé. *Du Croisier, stimulé par le Président du Ronceret, appela du jugement de non-lieu en Cour royale et perdit* (Balzac, *Cabinet ant.*, 1839, p.165). *Eh bien! Ors' Anton', dit le plus âgé des bandits au jeune homme, voilà votre affaire finie. Ordonnance de non lieu. Mes compliments* (Mérimée, *Colomba*, 1840, p.172).

– P. ell. *Bénéficiaire d'un non-lieu; obtenir un non-lieu. Un de ces propices non-lieux* (A. Daudet, *Pte paroisse*, 1895, p.305). *Il faut ajouter que les juges d'instruction rendirent 18000 non-lieu [sic]* (De Gaulle, *Mém. guerre*, 1959, p.108).

**Prononc. et Orth.:** [nɔ̃ ˈljø]. Att. ds *Ac. dep.* 1878. V. *non-*. **Étymol. et Hist.** 1836 (Balzac, *L'Interdiction ds La Comédie humaine*, éd. P.-G. Castex, t. 3, p.468: des jugements de **non-lieu**); 1895 p.ell. (A. Daudet, *loc. cit.*). Comp. de *non-\** et de *lieu\**. **Fréq. abs. littér.:** 45.

Cf. <http://www.cnrtl.fr/definition/non-lieu>

ou encore des régions ou espaces géographiques devenus mythiques tels que le Nadhor et la forêt, alternent avec des hors-lieux tels que les camps d'internement ou la prison. Un hors-lieu<sup>90</sup> s'entend donc dans son acception géopolitique, c'est-à-dire comme un territoire à part dans lequel prévaut un régime d'exception : camps d'internement ou de concentration, quarantaines, bagnes et prisons sont tous des exemples de portions de territoire mises à l'écart, dont le statut juridique signifie un état d'exception. Dans l'œuvre de Kateb Yacine, quasiment tous les lieux et hors-lieux mettent en scène des processus de désappropriation et de dépossession, devenant emblématiques de la manière dont hommes et femmes se voient usurpé leur territoire, leur culture et de leur histoire, acquérant ainsi les caractéristiques des non-lieux.

Ce chapitre se propose d'aborder la question des lieux et des non-lieux dans *Le Polygone étoilé* – dernier volet de ce que les critiques appellent « le cycle romanesque de Nedjma », comprenant le roman *Nedjma* et l'ensemble théâtral de *Le Cercle des Représailles*. Par rapport aux deux autres, je me propose de montrer comment ce texte hybride qu'est *Le Polygone étoilé* offre un traitement singulier des lieux et des non-lieux. S'y succèdent, et ce apparemment de manière arbitraire, des séquences plus ou moins longues sans aucune désignation particulière de type chapitre ou titre, constituées de poèmes, de bribes de dialogue et d'épisodes narratifs où alternent de longues méditations sur l'histoire. Ainsi, comme le souligne Martine Mathieu-Job à la suite de Kamel Gaha, « avec l'élimination du caractère logique et rassurant de l'insertion dans un contexte référentiel culturel et géographique cohérent, les personnages n'apparaissent plus que flottant dans un univers foncièrement énigmatique. »<sup>91</sup> Le motif du

---

<sup>90</sup> Michel Agier, *Un Monde de camps*, (Paris: La Découverte, 2014).

<sup>91</sup> Martine Mathieu-Job, « Le Rapport dialectique antiquité/modernité dans le cycle romanesque de Kateb Yacine, réflexions autour d'un motif odysseéen revisité », *Kateb Yacine et l'étoilement de l'œuvre*, (Rennes: Presses Universitaires de Rennes, « La Licorne », 2010), 150.

polygone<sup>92</sup> nous servira en quelque sorte de fil rouge pour traverser et qui sait, séjourner, dans cet « univers foncièrement énigmatique », car non seulement il se retrouve de manière récurrente dans toute l'œuvre de Kateb Yacine et condense de manière explicite ces caractéristiques des non-lieux mais encore parce que, comme le déclare le Coryphée dans *Les Ancêtres redoublent de férocité*, “tout territoire est un polygone.”<sup>93</sup> Ce chapitre se propose donc d'analyser plus particulièrement comment « l'espace du non-lieu » engendré par la conquête et la présence coloniale est transféré dans l'espace textuel du *Polygone étoilé*, et de mettre en évidence comment ses non-lieux sont investis d'une dimension poétique qui les déplace et les oppose à la négativité du lieu historique.

---

<sup>92</sup> Définition du *Dictionnaire de l'Académie* (9<sup>e</sup> édition): *Polygone*: XVI<sup>e</sup> siècle. Emprunté, par l'intermédiaire du latin *polygonum*, du grec *polugónon*, de même sens, lui-même composé à partir de *polus*, « nombreux, abondant », et *gônia*, « angle ».

★ 1. GÉOM. Figure plane formée par une ligne brisée fermée. *Le triangle, l'hexagone, l'octogone sont des polygones. Les côtés, les angles, les sommets d'un polygone. Les diagonales d'un polygone. Polygone régulier, irrégulier, voir ces mots. Le losange, le carré sont des polygones réguliers. Polygone équilatéral. Polygone concave, traversé par au moins une droite qui supporte un de ses côtés. Polygone convexe, voir **Convexe**. Adj. Syn. de *Polygonal*.*

★ 2. Par anal. MÉCAN. *Polygone de forces*, représentation graphique, sous forme de vecteurs, des forces qui s'appliquent dans un système en équilibre. *Polygone de sustentation*, obtenu en joignant les divers points en lesquels un corps repose sur un plan. – MILIT. Figure qui détermine la forme générale du tracé d'une fortification, d'une place de guerre. *Polygone extérieur*, constitué des lignes unissant deux à deux les angles saillants des bastions. *Polygone intérieur*, formé par les courtines de l'enceinte prolongées jusqu'à ce qu'elles se rencontrent dans l'intérieur des bastions. Par ext. *Polygone de tir* ou, simplement, *polygone*, terrain délimité où les artilleurs s'exercent aux manœuvres du canon, des armes à feu de grande portée et au maniement des bombes et des explosifs. *Aller au polygone. L'exercice du polygone.*

Cf. <http://www.cnrtl.fr/definition/academie9/polygone>

<sup>93</sup> Kateb Yacine, *Les Ancêtres redoublent de férocité Le Cercle des Représailles*, (Paris: "Points" Seuil, 1959), 125-26.

## 2. Le Polygone : espace et violence coloniales ou comment échapper au lieu

En 1961, Kateb Yacine rencontrait pour la seconde fois le grand spécialiste du monde arabo-musulman, Jacques Berque. Il est resté un fragment de leur entretien avec Jean Duvignaud, s'ouvrant par cette remarque de Jacques Berque à propos de ce motif qui

d'un bout à l'autre du monde islamo-méditerranéen, [...] revient avec une puissance presque obsédante. Vous l'avez remarqué sans doute sur les surfaces de stuc de l'Alhambra à Grenade, comme dans le vestibule de la mosquée du Barbier à Kairouan, comme sur les boiseries. C'est une sorte de rosace d'un type particulier ou mieux encore, car la rosace est un ornement concentrique fuyant autour d'un centre, tout au contraire d'un polygone pointant vers l'extérieur des angles offensifs. Le plus souvent il s'agit de la superposition de deux carrés, l'un de biais par rapport à l'autre, ce qui donne huit angles, mais il peut y avoir des figures beaucoup plus complexes. »

Ce motif est donc une « sorte de rosace d'un type particulier » et Jacques Berque l'inclut dans la famille des polygones. L'essentiel ici, est la récurrence de ce motif de type géométrique à travers tout un espace qualifié d'« islamo-méditerranéen ». Ce motif représente donc une figure qui en vient à signaler concrètement et métaphoriquement une civilisation, sa continuité dans le temps et l'espace, et dont s'empare Kateb Yacine pour en faire la pierre de touche de son œuvre. Dans ce passage de la pièce *Les Ancêtres redoublent de férocité* faisant partie du cycle théâtral *Le Cercle des Représailles* et datant du début des années cinquante, tout les motifs principaux y sont: la prison, les ruines, le cimetière et le camp de concentration, ainsi que la longue durée et le temps qui ne passe pas, et surtout le polygone dont le sens concret de terrain d'exécution se confond avec celui de territoire. La régularité et l'irrégularité de la figure géométrique est une manière de moquer le système colonial dans

son obsession de la hiérarchie, trahissant un racisme qui ne dit pas son nom, puisque du point de vue géométrique, toutes les figures mentionnées, régulières ou pas, sont réunies par “l’égalité de l’état de polygone”, si l’on peut dire. Edouard Glissant écrit que “c’est l’Algérie, dramatique et toujours présente, qui anime la scène [du théâtre de Kateb Yacine]. Qui en définit l’espace et en régit le temps”<sup>94</sup>: autre manière de noter l’importance du lieu et de l’espace ainsi que la dimension temporelle qui s’y rattache.

*(...) De la prison, on ne voit plus qu’un pan de mur. On entend des pas d’hommes nombreux marchant, escortés par des soldats. Le convoi longe le mur de la prison, sous les yeux du chœur accroupi à l’avant-scène, dans les ruines de tous les temps qui caractérisent l’Algérie. Le Chœur, composé d’hommes et de femmes, joue un rôle ambigu: ne pas trop se montrer au passage des soldats, tout en manifestant intensément sa présence vis-à-vis du public.*

Coryphée: Encore des prisonniers.

Chœur: Encore des soldats.

Coryphée: Ils vont droit au polygone.

Chœur: Au polygone?

Coryphée: Oui, c’est là qu’on fusille.

Chœur: Polygone, polygone, polygone...

Coryphée: Ils ont tout mesuré. Ils passent leur temps à prendre des mesures contre nous. Le polygone, en géométrie, ça veut tout dire...

Chœur: Il y a, au même endroit, là où on fusille, un camp de concentration...

Mustapha (*masqué, se détachant du chœur*): C’est vrai. J’y étais, il y a dix ans.

Coryphée: Nous sommes riches en polygones.

Chœur: Sans compter les cimetières.

Coryphée: Pour ne parler que des terrains vagues. Quant à la prison, c’est un luxe, en prévision de la paix.

Chœur: Polygone, polygone, polygone...

---

<sup>94</sup> Kateb Yacine, Préface d’Edouard Glissant, *Le Cercle des représailles*, (Paris: Seuil, 1959), 11.

Coryphée (*doctoral*): Tout territoire est un polygone. Tous les pays sont des polygones inscrits dans la sphère terrestre. Il y a des polygones réguliers, des hexagones, comme la France... et il y a les irréguliers...<sup>95</sup>

Le polygone, selon les contextes, revêt donc des acceptions plus ou moins concrètes telle cette portion d'espace désignant un terrain de tir, "où les artilleurs s'exercent aux manœuvres du canon, des armes à feu de grande portée et au maniement des bombes et des explosifs servant à l'entraînement"<sup>96</sup>, ou des significations plus ou moins abstraites, proches de la métaphore, avec cette assimilation à la fois au dédale de la ville et à cette force qui pousse les personnages à tenter de s'évader de l'espace d'enfermement qu'est la colonie et qui se retrouvent de ce fait condamnés à l'exil:

Dans sa force "impersonnelle et concrète", la Kasbah d'Alger n'est-elle pas un dédale? C'est cette force usurpée qui se révèle à elle-même et transforme en exil toute tentative d'évasion, c'est cette force en souffrance qui fait agir les militants à partir du cadre de leur enfance, et souvent pour défendre un réduit sans issue. Ali la Pointe et tous les habitants condamnés à mort sont des enfants du polygone. Ils habitent une mort violente, comme j'écris dans une impasse. Et l'astre obsessionnel qui hante les prisons, c'est un astre nocturne. Pour le condamné qui marche à la mort, cette nuit blanche qui crépite efface tout, recommence tout, à l'infini. C'est bien la plénitude inextricable du polygone, où le vide intérieur meurt comme un feu de camp: toutes les formes sont abolies. Paix à ses cendres. Mais on peut aussi habiter l'échafaud, sa tête sous le bras. C'est le sort du poète. On chante alors le "soleil noir de la mélancolie", et l'on erre en Orient comme Gérard de Nerval! On peut aussi, comme

---

<sup>95</sup> Kateb Yacine, *Les Ancêtres redoublent de férocité Le Cercle des Représailles*, (Paris: "Points" Seuil, 1959), 125-26.

<sup>96</sup> Voir note 16.

Kafka, hanter un château ou arpenter un labyrinthe. On peut encore, comme Michaux, faire voler en éclats cet “espace du dedans” dont les clés sont perdues. Il n’y a plus alors d’Orient ni d’Occident. Le polygone reprend ses droits. Et si les rues de Dublin ont des échos à Alger, c’est que l’artiste créateur n’habite pas, il est habité par un certain vertige étoilé, d’autant plus étoilé qu’on est parti du plus obscur de sa ruelle.<sup>97</sup>

Cette longue citation correspond au commentaire de Kateb Yacine venant à la suite du propos de Jacques Berque sur le polygone cité plus haut. Entre temps, Jean Duvignaud a fait allusion à l’*Ulysse* de Joyce et au personnage de *Dedalus*. D’où l’évocation du dédale de la Casbah par Kateb Yacine. Ce dernier mentionne les ressorts cachés qui motivent son écriture : on y voit l’allégeance à une ville et à un peuple, mais aussi les filiations de poète à poète. Kafka, Michaux, Joyce et Nerval. L’évocation de ce dernier est à mettre en perspective avec la question de l’Orientalisme telle que la pose Edward Saïd dans son fameux livre. L’on sait que pour ce dernier Nerval représente précisément le type même de l’écrivain dont les écrits, de par leur dimension littéraire et leur force poétique, arrivent à dépasser ce cadre conceptuel imposé de l’extérieur par l’Europe et s’articulant autour de l’opposition d’un Occident et d’un Orient essentialisés. Kateb Yacine, par une sorte d’acte de foi poétique, réfute à sa manière cette thèse faisant de l’Occident et de l’Orient deux entités figées, essentialisées culturellement et historiquement et s’opposant l’une à l’autre, lorsqu’il déclare qu’ « Il n’y a plus alors d’Orient ni d’Occident. Le polygone reprend ses droits. Et si les rues de Dublin ont des échos à Alger, c’est que l’artiste créateur n’habite pas, il est habité par un certain vertige étoilé, d’autant plus étoilé qu’on est parti du plus obscur de sa ruelle. »

Kateb Yacine revendique ici le droit d’ « habiter poétiquement le monde », endossant de ce

---

<sup>97</sup> Kateb Yacine, “Entretien avec Jacques Berque et Jean Duvignaud,” *Afrique Action*, Tunis, 26 juin 1961, repris dans *Le Poète comme un boxeur Entretiens 1958-1989*, (Paris: Seuil, 1994) 175-177.

fait toute une tradition poétique inaugurée par Holderlin et les Romantiques allemands. Ce qu'il me semble important de noter encore, c'est la manière dont le lieu est personnifié au début: en effet, la Casbah se voit octroyée une « force », certes « impersonnelle et concrète » mais qui la place du côté d'une entité douée de vie propre. « C'est cette force usurpée qui se révèle à elle-même et transforme en exil toute tentative d'évasion, c'est cette force en souffrance qui fait agir les militants à partir du cadre de leur enfance, et souvent pour défendre un réduit sans issue. Ali la Pointe et tous les condamnés à mort sont des enfants du polygone. » Le lieu, la Casbah d'Alger – Casbah veut dire citadelle en arabe – est une ville forteresse construite sur un terrain accidenté et en pente abrupte, donnant sur le front de mer. Cette citadelle moyenâgeuse et berbéro-mauresque au tracé labyrinthique, aux rues tortueuses, toute entière tournée sur elle-même avec ses maisons aux cours carrées et leurs murs aveugles sur l'extérieur, se verra usurpée de sa centralité urbaine par les conquérants français et leur modernisation du port d'Alger, qui vont donc déplacer le centre urbain et marginaliser ainsi l'ancien centre du pouvoir. Kateb Yacine octroie au lieu, à la ville, une « force « impersonnelle et concrète » et c'est comme si le lieu restait le garant de quelque chose qui a échappé à l'aliénation de la conquête coloniale. Ou plutôt comme si seul le lieu avait encore la force d'instiller de la force aux « dépossédés ». Et cette force est « usurpée » et « en souffrance » : comme le reliquat d'un état des lieux d'avant la colonisation, elle possède une belle ambivalence dans la mesure où elle « transforme en exil toute tentative d'évasion ». Echapper au lieu est donc impossible – ce lieu de l'origine qui a fini par ressembler à une prison – et se paye par l'exil, état qui dit le déracinement, la perte du lieu et qui se transforme ici en condition. Kateb Yacine fait d'ailleurs de la Casbah d'Alger toute entière un lieu sans issue, tout comme « les militants (...) défend[ent] un réduit sans issue. » L'image du lieu sans issue lui permet métaphoriquement de signifier l'enfermement et l'absence d'échappatoire.

En quelques mots seulement et quelques images, Kateb Yacine arrive à dire l'aliénation des colonisés, leur misère et leur désespoir. « Ali la Pointe et tous les condamnés à mort sont des enfants du polygone » : tous les habitants de cette Casbah sont des condamnés à mort, « enfants du polygone », c'est-à-dire que la Casbah est leur mère, mais que celle-ci est elle-même transfigurée en une figure géométrique qui comprend la ville et le pays en même temps, autrement dit tout l'espace du territoire usurpé. Mais notons que l'abstraction de la figure géométrique est ce qui permet d'échapper à l'assignation des frontières nouvelles imposées par les colonisateurs, que ce soient les nouvelles frontières urbaines ou les nouvelles frontières territoriales et le quadrillage de l'espace par l'armée ainsi que son découpage et son assimilation en « départements français », autrement dit en unités administratives annulant toute référence à ce qu'il y avait avant. Au contraire, le motif du polygone et son abstraction sont donc ce qui permet de renouer avec ce motif ornemental dont Jacques Berque disait qu'on le retrouve « d'un bout à l'autre du monde islamo-méditerranéen », et de renouer ainsi avec le temps long d'une civilisation et d'un espace encore plus ancien. Même si « ils habitent une mort violente, comme j'écris dans une impasse », et que le lieu de l'habitation, du séjour pour les « aliénés » n'est autre qu'une « mort violente », c'est cette filiation au polygone qui permet une échappatoire, même si en dernière instance celle-ci n'est *que poétique*. En effet, tous résident dans une violence qui finit par les définir, et l'écrivain qui « écrit dans une impasse » joue sans doute de la double acception du mot *impasse* : ce qui nous intéresse ici, c'est que c'est encore un lieu, une portion d'espace qui désignent et définissent le lieu de l'écriture. Il semble que l'espace de la ville, son territoire et le lien de ceux qui l'habitent mettent en place un système d'identification qui permet au final aux colonisés d'échapper à l'assignation à un lieu et à une identité uniques. Le lieu acquiert ainsi les caractéristiques de l'utopie, au sens où la définit Anne Cauquelin :

C'est d'abord, et le lecteur pardonnera le rappel de ce truisme, que l'utopie est un non-lieu. A/topos, ou U/topos, un endroit qui se nie lui-même en tant que lieu : un lieu privé de lieu. Quelque chose comme une aporie (a/poros) privée d'issue. Ce caractère constitutif d'un lieu qui n'a pas sa place dans notre système d'espace et se nourrit de sa négation, bien qu'on y fasse référence de loin en loin, est assez peu exploité dans l'usage commun du terme.<sup>98</sup>

Le lieu de l'écriture pour Kateb Yacine est « une impasse », un lieu sans issue « un endroit qui se nie lui-même en tant que lieu », et qui, tout comme le polygone, invente son propre espace, « où le vide intérieur meurt comme un feu de camp [et où] toutes les formes sont abolies ». Autrement dit, pour Kateb Yacine le polygone en vient en dernière instance à acquérir, par delà les lieux qu'il désigne, cette qualité de l'utopie en étant « A/topos ou U/topos, un endroit qui se nie lui-même en tant que lieu : un lieu privé de lieu » et qui « se nourrit de sa négation. »

Dans ce bref passage du *Polygone étoilé*, le polygone est bien ce « lieu privé de lieu [qui] se nourrit de sa négation », n'existant que dans la mesure où il exprime précisément ce qui échappe au lieu en le niant:

Après le crime et l'échec, ils serviraient incidemment de base, de hauteur ou de rayon, pour reconstituer le polygone primitif, le pays aux dimensions d'inégalité fondamentale qui jusque dans la mer les tenait aux chevilles ; si hardiment qu'ils se fussent aventurés.<sup>99</sup>

Dans ce passage du *Polygone étoilé* où le personnage de Lakhdar s'est échappé d'Alger en embarquant clandestinement sur un paquebot en direction de l'Hexagone, on retrouve des échos des propos de Kateb Yacine cités plus haut. On peut y voir un de ses procédés

<sup>98</sup> Anne Cauquelin, "Lieux et non-lieu de l'art contemporain," Quaderni 40 - Hiver 1999-2000. 161.

<sup>99</sup> PE, 37.

d'écriture les plus récurrents qui consiste précisément à réécrire plusieurs fois un même passage, et à en proposer des variations qui souvent gommant un peu plus à chaque fois les références trop explicites. Et à cet effet de gommage ou d'estompage correspondent des effets d'ellipse et des associations d'images-chocs qui participent à la création de l'effet poétique. Le polygone devenant ici un « polygone primitif, [un] pays aux dimensions d'inégalité fondamentale qui jusque dans la mer les tenait aux chevilles » : la dimension spatiale est transférée et se confond avec le statut territorial inégalitaire, et encore une fois ce territoire où prévaut l'iniquité du système colonial agrippe ses habitants « aux chevilles », signifiant ainsi l'absence d'échappatoire, même dans l'exil puisque une fois de l'autre côté, en France, dans le « territoire de la métropole », la condition d'aliéné perdure dans des conditions de travail foncièrement aliénantes :

Comme un Ancien, Lakhdar simule un geste pendulaire, épuise la force nerveuse qui le travaille, lui, le travailleur ; cigarettes happées d'une main qui n'est plus la sienne ; infectes, les Gauloises, dans l'argenterie industrielle, comme si on fumait du nitrate d'argent, et même l'eau n'a plus de goût, de même qu'on respire un air artificiel, pas même fétide, un air d'exil et d'esclavage, sans recours. Il ne voit rien autour de lui, ne voit que le cadran circulaire de la vieille horloge qu'il soupçonne toujours de tricher elle-aussi, simulant ses minutes, malgré les piles de fourchettes accumulées au polissage dans la rage au travail, et l'horloge le fixe, Miroir Haut placé de son présent-futur jamais passé, ronde pénitentiaire qu'il faut encore justifier, pas même pour le patron, pour un pseudo-Lakhdar, ce lambeau insipide, moins que mort, trop vivant, poussé dans l'engrenage d'une réclusion anticipée (...).<sup>100</sup>

---

<sup>100</sup> PE, 71.

Rappelons que Lakhdar est un des personnages-clés récurrents de *Nedjma* et du *Cercle des Représailles*, auquel est attribuée l'expérience d'évènements vécus par l'auteur lui-même, tel cet exil en France, ou encore l'épisode du 8 mai 1945 et des massacres de Sétif. Le fait qu'il apparaisse ici avec « un air d'exil et d'esclavage, sans recours » en fait comme un rescapé, sans âge, et déjà « comme un Ancien » : son « présent-futur jamais passé » et sa « ronde pénitentiaire » lui confèrent les attributs d'un être qui est dans un entre-deux perpétuel, « moins que mort, trop vivant. » D'ailleurs, Lakhdar est qualifié de « lambeau insipide » : ce n'est déjà plus un corps mais un morceau de tissu, un reste qui témoigne, une ruine d'humain qui dit la dépossession de soi. Il n'y a pas d'échappatoire parce qu'il n'y a plus de lieu possible où aller, où s'évader. Seul le polygone, dans son utopie – c'est-à-dire dans son état de non-lieu – et dans sa cruauté qui est aussi sa vérité et celle des aliénés, demeure. Les Ancêtres, tels les mythiques Beni Hilal, ont d'ailleurs longtemps erré « souffle coupé cherchant la lune » après avoir été chassé par une nouvelle vague de conquérants. De ce passé mythique sans retour, les aliénés semblent pourtant les attendre toujours, malgré l'antiphrase ouvrant la séquence et qui est répétée en fin de fragment comme un leitmotiv. Cette figure de style qu'est l'antiphrase met l'accent sur le retour. Celui-ci, en tant que motif stylistique et en tant que thème est de fait omniprésent dans tout le cycle romanesque de Kateb Yacine, ne serait-ce que par la réapparition de certains personnages ou par le ressassement de certains thèmes et fragments qui sont repris avec des variantes :

Jamais on n'attendait le retour des Beni-Hilal (...).

Ils ne manqueraient pas d'espace à conquérir, et il faudrait tout exhumer, tout reconstituer, écarter l'hypothèque de ce terrain douteux qui avait attiré soldats et sauterelles, dont le propriétaire avait été tué, dépossédé, mis en prison, et sans doute avait émigré, laissant aux successeurs un vieil acte illisible n'indiquant plus qu'un

polygone hérissé de charbons, apparemment inculte et presque inhabité, immense, inaccessible et sans autre limite que les étoiles, les barbelés, la terre nue, et le ciel sur les reins, en souvenir de la fraction rebelle, irréductible en ses replis, et jusqu'à sa racine : la rude humanité prométhéenne, vierge après chaque viol, qui ne devait rien à personne ; Atlas lui-même avait ici déposé son fardeau et constaté que l'univers pouvait fort bien tenir autrement que sur ses épaules.

Jamais on n'attendait le retour des Beni-Hilal. Ils revenaient toujours bouleverser les stèles et emporter leurs morts, jaloux de leur mystère, inconnus et méconnaissables, parmi les fondateurs.<sup>101</sup>

Ce fragment convoque le souvenir mythique des Beni-Hilal, tribu arabe venue du Moyen Orient, et dont le patronyme veut dire « fils de la lune ». Un peu plus haut, une note de l'éditeur précise que c'est une « tribu arabe réputée pour sa turbulence, déportée en Egypte, au Xe siècle, envoyée au Maghreb contre la dynastie des Ibn Badis. Après un raid sur Gabès, Ibn Badis fut renversé, mais les Fils de la Lune, dispersés en Afrique du Nord, renforcèrent encore la résistance aux invasions. »<sup>102</sup> D'après Jacqueline Arnaud<sup>103</sup>, Kateb Yacine ferait des Beni-Hilal l'un des groupes fondateurs de la « nation algérienne ». Pourtant, dans ce fragment le territoire de l'Algérie est désigné comme « l'hypothèque [d'un ] terrain douteux », et tout ce qu'il reste n'est plus « qu'un polygone hérissé de charbons, apparemment inculte et presque inhabité, immense, inaccessible et sans autre limite que les étoiles, les barbelés, la terre nue, et le ciel sur les reins... ». Cette nouvelle énumération sous forme d'inventaire est là encore un procédé stylistique récurrent, et le détail qui frappe, ce sont ces « barbelés » insérés entre « les étoiles » et « la terre nue ». Ainsi, du polygone on peut dire que son territoire et

---

<sup>101</sup> PE, 145-147.

<sup>102</sup> PE, 141.

<sup>103</sup> Jacqueline Arnaud, *Littérature maghrébine Le Cas Kateb Yacine*, (Paris: Publisud, 1985).

son espace gardent la marque du lieu circonscrit, à part, hors-lieu qui rappelle de manière tenace le camps ou la prison. Le territoire du polygone est sous le signe de l'enfermement et de cette impasse, de ce lieu privé d'issue qu'est la colonie. En grec, *aporia* veut dire « absence de passage, difficulté, embarras » ou encore « impasse dans un raisonnement ». Si le non-lieu est « un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique »<sup>104</sup>, il semblerait que le polygone soit sans cesse traversé de ces dimensions et de leur négation. En effet, ce que nous avons appelé « la négativité du lieu historique » est provoquée par le système colonial et son usurpation non seulement du territoire mais aussi de tout ce qui constitue l'identité relationnelle au lieu et à l'histoire de ses habitants. Il semblerait donc que le territoire du polygone englobe les deux dimensions : celle du lieu historique et celle du non-lieu. Les Beni Hilal qui pourtant, malgré l'antiphrase « jamais on attendait le retour des Beni Hilal », « revenaient toujours bouleverser les stèles et emporter leurs morts, jaloux de leur mystère, inconnus et méconnaissables, parmi les fondateurs » disent ces deux dimensions : le présent de l'aliénation du moment, et l'intemporalité du passé, avec ce retour des spectres qui, en échappant au hors-lieu du cimetière, finissent par habiter ce « lieu hanté » qu'est l'Algérie.

---

<sup>104</sup> Augé, 100.

### 3. *Lieux hantés* : une poétique de l'espace et de l'oubli

Ces stèles « bouleversées » et ces morts ravis à leur sépulture par les Beni Hilal dont on n'attendait jamais le retour et qui toujours revenaient, sans que l'on sache exactement s'il s'agit de spectres ou pas – dans ce lieu indécidable, qui n'est point nommé mais qui indubitablement fait penser à un cimetière – tout porte à penser qu'il pourrait désigner le territoire du pays d'origine, c'est-à-dire l'Algérie, témoignant de son état de désolation et de ruine qui semble perdurer à travers le temps. On notera que le cimetière est lui aussi en général un lieu à part, et qu'il rentre donc dans la catégorie des hors-lieux telle que nous l'avons définie plus haut. Mais encore, ce retour que l'on attend jamais et toujours, et qui finit donc par arriver, marque ainsi le paradoxe de cette temporalité qui est à la fois en rupture avec le « temps traditionnel » – comme le note Michel Foucault dans *Des Espaces autres*, la mort faisant effraction dans cette temporalité du quotidien – en même temps qu'elle est l'évènement qui signifie une forme de continuité et de retour du même. Une forme de permanence qui semble contredire toutes les formes d'aliénation, d'occupation et de violence. Nous avons donc là chez Kateb Yacine la création de lieux qui sont des hétérotopies, autrement dit des lieux qui ont

le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles. C'est ainsi que le théâtre fait succéder sur le rectangle de la scène toute une série de lieux qui sont étrangers les uns aux autres; c'est ainsi que le cinéma est une très curieuse salle rectangulaire, au fond de laquelle, sur un écran à deux dimensions, on voit se projeter un espace à trois dimensions (...)

Les hétérotopies sont liées, le plus souvent, à des découpages du temps, c'est-à-dire

qu'elles ouvrent sur ce qu'on pourrait appeler, par pure symétrie, des hétérochronies ; l'hétérotopie se met à fonctionner à plein lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel; on voit par là que le cimetière est bien un lieu hautement hétérotopique, puisque le cimetière commence avec cette étrange hétérochronie qu'est, pour un individu, la perte de la vie, et cette quasi éternité où il ne cesse pas de se dissoudre et de s'effacer.<sup>105</sup>

Je pense que fondamentalement *Le Polygone étoilé* avec sa structure fragmentaire est le type même de l'hétérotopie ouvrant sur une hétérochronie, au sens où en effet ce sont en permanence « des lieux étrangers les uns aux autres » qui ne cessent de coïncider dans l'espace textuel du polygone, cette dernière figure géométrique devenant par là principe régulateur de la diégèse elle-même, mêlant en un même lieu rhétorique/d'énonciation les différents niveaux des voix narratives. Ce sont « plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles » qui sont réunis en un seul lieu, et dont le polygone est l'exemple le plus extrême. Néanmoins chaque séquence narrative, dialogique ou poétique, telle un îlot, fait effraction dans la continuité narrative au sens où non seulement des temps autres se juxtaposent, mais encore des personnages dont il est difficile de dire s'ils sont morts ou vivants. Ainsi ce narrateur indécidable de la longue séquence d'ouverture s'exclame à un moment donné, évoquant la figure du fondateur: "J'agite encore un vieux gourdin sur les lieux de leur massacre, et si j'appelle ces spectres à la rescousse, je reste à la première clameur abandonné."<sup>106</sup> Et peu après, un "nous" tout aussi indécidable prend la relève et déclare au fondateur:

---

<sup>105</sup> Michel Foucault, "Des Espaces Autres," *Architecture Mouvement Continuité* 5 (1984): 46-49.

Cf. <http://foucault.info>

<sup>106</sup> *PE*, 19.

Nous protégeons villes et ports, nous fournissons les guides des populations nouvelles, ayant charrié le bois, les pierres, le blé, et résisté sans chef à l'invasion; nous demeurons dans les abîmes, protégés par la clairvoyance de nos mules. Tout ennemi qui pénètre en ces terres se heurte à nos coalitions, ainsi qu'à nos parfaites interprétations de la géographie. Nous observons les lois sans les connaître (...).

Quant aux artistes, nous n'en avons pas vu un seul. Nous savons qu'ils existent. Savent-ils que nous sommes vivants? Qui que tu sois, voyageur opprimé, tu es le maître de la forêt.<sup>107</sup>

Qui sont donc ce « je » et ce « nous » ? Ces derniers sont-ils des spectres ? Le premier narrateur en déclarant « j'appelle ces spectres à la rescousse » le laisse penser, ainsi que le fait que ce « nous » déclare : « nous demeurons dans les abîmes », mais il ajoute « savent-ils que nous sommes vivants ? ». Cette question laisse à penser qu'ils sont vivants mais qu'ils ressemblent à des morts : là encore, leur état est indécidable. Sont-ils morts ou vivants ? Ou en état de survivance ? L'on se souvient ici du « la terre, la forêt, la cellule, la France, tout se confond dans la grisaille des aliénés »<sup>108</sup> : à propos de *grisaille*, Georges Didi-Huberman rappelle que Aby Warburg a « fait de la grisaille le coloris par excellence de la survivance (...) »<sup>109</sup> Survivance que Georges Didi-Huberman associe à la hantise.<sup>110</sup> Tout nous laisse

---

<sup>107</sup> PE, 20-21.

<sup>108</sup> PE, 15.

<sup>109</sup> Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu Air, Poussière, Empreinte, Hantise*, (Paris: Minuit, 2001), 126.

<sup>110</sup> Didi-Huberman, 123: "Hantise : magie noire de l'air ambiant, son étrange « vie » d'effluves propagées jusqu'au plus intime de nous-mêmes, de notre vie. Survivances qui passent, qui soufflent sur les vivants. Courants d'air. L'effet atmosphérique d'une disparition capable d'envahir tout l'espace, de le densifier. Quelqu'un est mort, quelque chose a brûlé, et voilà que partout se propage, puis se dépose « sa présence », manière de dire la menace psychique que son absence fait peser. Manière de dire que la survivance (le reste impersonnel, les cendres de la brûlure) menace

donc penser que les aliénés sont en état de survivance, et qu'ils hantent les lieux autant qu'ils en sont hantés.

Nous avons dit précédemment que la forêt, dans sa dimension de lieu générique, pouvait rappeler le maquis contemporain de l'écriture du cycle romanesque de Kateb Yacine, maquis qui on le sait était l'espace où se cachaient les « résistants » combattants pour l'indépendance de l'Algérie, maquis qui a aussi été le lieu de la Résistance en France. Mais la forêt, ce pourrait aussi être celle plus ancienne rappelant l'espace mythique des romans de Chrétien de Troyes et de manière générale, du cycle arthurien. La forêt dans ces roman-là est très peu décrite : c'est une sorte de lieu générique à la dimension mythique, entre réel et imaginaire, et où arrive la merveille. Dans l'univers katébien, la forêt est elle aussi un territoire mythique, un espace protecteur dans lequel se réfugient le fondateur, l'ancêtre, et sa descendance prenant tour à tour la parole sur le mode d'une voix narrative qui tantôt dit « je », tantôt dit « nous » et qui demeure foncièrement anonyme et indécidable. La « merveille » ici, ce serait la prise de parole des uns et des autres, en état de survivance : l'on ignore qui est mort et qui est vivant, qui est réellement un spectre – en effet, dans l'extrait qui suit l'ancêtre est un « spectre sans mémoire » qui ensuite « revient à sa condition de spectre » : est-ce à dire qu'il a le pouvoir de séjourner chez les morts et chez les vivants ? La phrase lancinante et vocative qui revient plusieurs fois, avec quelques variations seulement, dans cette longue séquence d'ouverture du *Polygone étoilé* – *Qui que tu sois, voyageur opprimé, tu es le maître du désert, et le maître de la forêt* – est là-encore une sorte de leitmotiv qui pourrait aussi bien s'adresser au lecteur du texte : ce « voyageur opprimé » fait aussi penser à Dante descendant aux Enfers, ou encore à Orphée. Par ailleurs, rappelons que la forêt est aussi un espace important dans ce récit de

---

directement les survivants eux-mêmes (les personnes qui ont réchappé de l'incendie). Entre-temps la profondeur s'offusque, l'air se trouble. Avec cette densification spatiale s'impose le *pouvoir du lieu*. »

voyage qu'est la *Divine Comédie*. Un récit de voyage parmi les âmes en peine, telle serait peut-être une des clés de ces pages (nous y reviendrons), mais agrémenté d'éléments du fond mythologique nord-africain avec cette figure de « l'ogre prolifique », ou encore celle du « chacal », pour ne mentionner que ces deux-là. Et la figure du *voyageur opprimé* est encore une manière de nommer par défaut ce qui est innommable parce que sans nom qui vaille : « colonisé », « Nord-Africain », « indigène », « Algérien »... Dans sa condition d'errant, le *voyageur opprimé* les réunit tous.

L'ancêtre nage, en s'efforçant d'oublier les charmes de son engeance. (...) Il n'a plus rien d'un chacal. Sorti de l'eau, il plonge dans la forêt. Ni soldat ni propriétaire, quel est ce spectre sans mémoire dont les enfants se perdent en question ? Etait-ce un ogre prolifique, un ogre qui mangea ses fils aînés, mais préserva peut-être le dernier ? Qui que tu sois, voyageur opprimé, tu es le maître du désert, et le maître de la forêt. (...) On rêve. Est-il bien vrai que nous sommes en guerre ? La courbe des collines environnantes retire la lumière. A cette heure-ci, le fondateur quitte ses rejetons. Il revient à sa condition de spectre.<sup>111</sup>

Le « On rêve. Est-il bien vrai que nous sommes en guerre ? » donne aussi à penser que peut-être ce qui domine dans cette séquence, c'est un certain onirisme – l'on comprend que c'est au crépuscule que l'ancêtre, comme un vampire, « revient à sa condition de spectre » – ou alors une certaine forme d'oubli dont le propos serait de gommer les aspérités d'une réalité écrasante. Je pense que dans toute la longue séquence ouvrant *Le Polygone étoilé*, ce que la critique a souvent qualifié de « mystère » me semble au contraire être une sorte de récit de survivance, et donc sous le signe manifeste du trauma. La séquence, qui s'ouvre par la phrase

---

<sup>111</sup> PE, 17.

« Ils étaient tombés dans un grand cri, les yeux fermés »<sup>112</sup> (premières pages sur lesquelles nous reviendrons en détails un peu plus loin) et se referme par celle-ci : « Je ne me souviens pas », est le récit d'une sorte de chute hallucinée qui ressemble à une allégorie, mais dont certains détails très concrets portent à croire qu'il pourrait s'agir d'une séance de torture. Les phrases d'ouverture et de clôture montrent une progression d'un « ils » à un « je », sans que l'on sache jamais de qui il s'agit exactement, et sans que l'on arrive à être certain du statut d'un narrateur. Encore une fois, la diégèse est fondamentalement sous le signe de cette incertitude, de cet indécidable, comme si toute la séquence se situait dans *la grisaille des aliénés*, imposant donc au lecteur une vue réduite, partielle et fragmentée des « événements ». Après quatre premières pages de « pleine chute », si nous pouvons dire, suivent quatorze pages où alternent récit des origines, divagation mythique et rappel du temps de la guerre avec des effets de présent intemporel – « En attendant, c'est la guerre<sup>113</sup> ; Est-il bien vrai que nous sommes en guerre ?<sup>114</sup> ; Pour le moment, c'est la petite guerre » ;<sup>115</sup> ou des indications temporelles incertaines dont le présent contraste avec les temps du passé utilisés par ailleurs : « C'est le début ou le milieu de l'hiver »,<sup>116</sup> et qui s'ouvrent encore une fois par une phrase-leitmotiv, répétée à plusieurs moments du livre :

Chaque fois les plans sont bouleversés. Des inspireurs, coiffés de casquettes américaines et de pataugas, sont arrivés avec la mission de réduire les provisions réglementaires, et les heures de contemplation. En somme, il s'agit de commencer, sans attendre les plans. Chaque fois, les plans sont bouleversés. Et les inspireurs déchirent leurs casquettes, mettent la main à la besogne, renoncent à leurs ambitions.

---

<sup>112</sup> PE, 11.

<sup>113</sup> PE, 15.

<sup>114</sup> PE, 17.

<sup>115</sup> PE, 16.

<sup>116</sup> PE, 22.

Dans les nuages, dans la fumée, ils se déploient en file indienne. Après l'éboulement, pas de conciliabule. Chacun a son silence et ses obscurités. Chacun a son plan. Et chaque fois, les plans sont bouleversés. D'ailleurs, notre cité pourrait bien être originale à ce prix : être édifiée sans plan, ce qui impose, soit dit en passant, un surcroît de méthode, un adieu déchirant aux fantômes de la tribu. Ne sont-ils pas en partie responsables de leur survivance ? Bien qu'irréels, ne sont-ils pas les sombres fondateurs des forteresses complexes et médiévales ? C'est une absurdité bien établie, ils ont une certaine tendance à transgresser leurs propres plans. Pour eux, la catastrophe est une simple opération de calcul, ou de sorcellerie. (...) En vérité, les fondateurs savent qu'ils vont périr avant même que soient commencés les travaux. Pour le moment, c'est la guerre. Ceux qui ne combattent pas sont morts, sont prisonniers, s'exilent, sont bannis. La terre, la forêt, la cellule, la France, tout se confond dans la grisaille des aliénés.<sup>117</sup>

Sur le mode du ressassement – *chaque fois, les plans sont bouleversés* – on a l'impression d'un monologue anonyme, avec encore une fois un narrateur indécidable, comme si personne ne voulait prendre en charge la narration ou que celle-ci était prise en charge par ce « nous » vague, incertain, qui semble se cacher derrière les constructions impersonnelles et l'énonciation de généralités : alternent des phrases déclaratives du type « Chaque fois les plans sont bouleversés », jusqu'à ce que fasse irruption un « ils » dont on ignore absolument à qui exactement il fait référence « ... ils se déploient en file indienne » : d'où cette impression de « mystère » si l'on veut, mais surtout, après l'ouverture in medias res, on retrouve systématisé au niveau des paragraphes un de ces procédés poétiques que William Faulkner a généralisé, avec ses « flux de conscience » dialogiques où « monologuent » plusieurs voix,

---

<sup>117</sup> PE, 14-15.

avec des ruptures logico-temporelles et un brouillage permanent de l'identité des narrateurs qui traduit leur « trouble » aussi bien psychique qu'existential ou narratif. Et ces répétitions sur le mode du ressassement font penser à la « mémoire empêchée » que mentionne Paul Ricoeur en évoquant Freud, et dont il dit qu'elle est « une mémoire oublieuse » :

La mémoire empêchée évoquée dans « Remémoration, répétition, perlaboration » et dans « Deuil et Mélancolie » est une mémoire oublieuse. On se rappelle la remarque de Freud au début du premier texte : le patient répète au lieu de se souvenir. Au lieu de : la répétition vaut oublier. Et l'oubli est lui-même appelé un travail dans la mesure où il est l'œuvre de la compulsion de répétition, laquelle empêche la prise de conscience de l'évènement traumatique.<sup>118</sup>

La dernière phrase de cette séquence, « Je ne me souviens pas ! », est certes un aveu de l'oubli, mais elle arrive après plus d'une dizaine de pages où « quelque chose » plutôt que « quelqu'un » parle : on dirait que tous sont parlés, que de la parole arrive – que ce soit à travers la voix d'un « je », celle d'un « nous » ou encore celle d'un « ils » impersonnel. Ces voix narratives anonymes, actantielles, semblent subir un flot de mots, de paroles qui se répètent ça et là sur le mode du ressassement comme si en effet quelque chose résistait, ne pouvant en aucun cas prendre en charge l'évènement traumatique. D'où sans doute ce mouvement de chute au début qui signifie peut-être l'impossible prise du réel sur des consciences exsangues, vidées de leur substance, et abandonnées, seules, à leur hantise, en état de survivance dans un présent intemporel, occupées d'un « passé qui ne passe pas » :

Ils étaient tombés dans un grand cri, les yeux fermés. Ils se sentirent aussitôt prisonniers. Puis ce fut la lumière, et des êtres rigides, de haute taille, s'emparaient d'eux régulièrement, d'un geste bienfaiteur et sournois. Ils ne firent plus que crier, de

---

<sup>118</sup> Paul Ricoeur, *La Mémoire, L'Histoire, L'Oubli*, (Paris: Seuil, 2000), 576.

moins en moins fort, il est vrai, à chaque fois que s'approchaient les mains qui les avaient attachés. (...) Les êtres bizarres qui leur offraient gîte et pitance le faisaient délicatement, mais ils profitaient de leur position de personnages responsables pour imposer aux nouveaux venus d'autres bienfaits : pour les nourrir de promesses, les retenir prisonniers, en échange de quelques gorgées d'eau, dont les protégés tiraient tout juste assez de force pour s'endormir, comme si on leur administrait un narcotique, comme si on redoutait leurs yeux fermés ; on les laissait dormir, gavés et ligotés ; puis, lorsqu'ils se réveillaient, débordants de vaillance et curiosité dans leur cage, on les prenait à bras-le-corps : battus et interrogés, interrogés et battus, ils étaient rituellement ramenés dans la cage, dont ils ignoraient d'ailleurs la forme et l'emplacement, car leurs yeux entrouverts ne s'attardaient qu'à contempler le vide, et la violence primitive cédait à la nostalgie, à l'impuissance, à la langueur (...).

(...) Ils n'avaient pas le temps de s'évader ; chacun d'eux continuait son chemin, le plus loin possible sachant qu'ils seraient plus d'un à marcher parallèlement, jusqu'à ce qu'ils se séparent, chacun poursuivant son but, et ils se rencontreraient de moins en moins, jusqu'à la secrète arrivée dans le même sépulcre, où ils dormiraient ensemble, sans entraves, sans tribu, dans le vertigineux espace d'une nuit sans lumière, au-delà des étoiles, avec pour tout bagage un manque absolu de mémoire (...).<sup>119</sup>

Dans cette ouverture du *Polygone étoilé*, les retrouvailles de ces anonymes désignés uniquement au début par le pronom personnel « ils », se font « dans le même sépulcre ». A nouveau est convoqué ici ce hors-lieu qu'est le cimetière, et que Foucault qualifiait de "lieu hautement hétérotopique, puisque le cimetière commence avec cette étrange hétérochronie qu'est, pour

---

<sup>119</sup> PE, 11-13.

un individu, la perte de la vie, et cette quasi éternité où il ne cesse pas de se dissoudre et de s'effacer.”<sup>120</sup> C'est un peu l'impression que l'on a en lisant cet incipit: on dirait qu'ils ne cessent pas “de se dissoudre et de s'effacer.” On apprend un peu plus bas qu'il s'agit de « quatre rescapés », sans doute les quatre personnages emblématiques du cycle de Nedjma (Lakhdar, Mustapha, Rachid et Mourad). Néanmoins, ils demeurent anonymes, et ce qui les désigne, c'est ce mot de *rescapé* qui indubitablement évoque les rescapés des camps.

Rappelons aussi que dans notre citation des Beni Hilal (voir plus haut), les stèles sont incluses dans le territoire du polygone qui, à ce moment du récit, est décrit comme un « terrain douteux » et « un polygone hérissé de charbons, apparemment inculte et presque inhabité, immense, inaccessible et sans autre limite que les étoiles, les barbelés, la terre nue, et le ciel sur les reins ».<sup>121</sup> Les barbelés, nous l'avons mentionné, sont le signe même de cet enfermement et de manière générale, convoquent la mémoire d'un hors-lieu en particulier qui est le camp.

Six heures. On nous réveille en sursaut, groupe par groupe, à coups de sifflets stridents; au loin, la première équipe, recrutée hors du camp parmi ceux qu'on appelle “travailleurs libres”, est éclairée par un projecteur et semble procéder à la fortification des ouvrages militaires (...). La moindre dépression est dynamitée (...); fort heureusement, il pleut, c'est la pause, et l'illusion d'avoir quitté le camp (...).

Et d'autres militaires viennent mettre en place de nouveaux barbelés. C'est rassurant.

Nous nous sommes rendormis.<sup>122</sup>

---

<sup>120</sup> Michel Foucault, “Des Espaces Autres,” *Architecture Mouvement Continuité* 5 (1984): 46-49.

Cf. <http://foucault.info>

<sup>121</sup> *PE*, 145-147.

<sup>122</sup> *PE*, 98-99.

Un autre lieu, un autre espace et des temporalités autres apparemment incompatibles entre elles « cohabitent » ensemble si l'on peut dire dans le territoire du camp, de par la mémoire innombrable de ceux qui s'y trouvent reclus, et qui par métonymie est aussi le territoire du polygone, ainsi que le montre les pages du *Polygone étoilé*, où chaque séquence, chaque fragment, est comme un îlot, une portion de territoire « à part », un non-lieu où tente de se dire l'innommable. Qu'il y ait eu des camps en Algérie, et plus précisément des « camps de concentration », cela est un fait qui a eu tendance à être occulté ou remis à l'arrière plan, vu l'association première de cette expression avec la seconde guerre mondiale et les camps de la mort nazis. Selon Le Larousse les camps de concentration sont des « Camps dans lesquels sont rassemblés, sous la surveillance de l'armée ou de la police, soit des populations civiles de nationalité ennemie, soit des minorités ethniques ou religieuses, soit des prisonniers de droit commun ou des détenus politiques. »<sup>123</sup> Du point de vue du système colonial, les « indigènes » sont des « citoyens français de seconde, voire de troisième, zone »: officiellement, ils occupent une place dans la nation puisque le territoire sur lequel ils vivent a été annexé au territoire français. Mais ils continuent, ainsi que le territoire de la colonie, à « bénéficier » d'un statut et d'un régime et spéciaux: jamais ils ne seront désignés comme « une minorité ethnique ou religieuse » tandis que les « détenus politiques » seront eux considérés longtemps comme « des prisonniers de droit commun ». Cela illustre encore une fois l'ambivalence du système colonial, et son fonctionnement par le déni et le refus de nommer une réalité ou au contraire par sa manière d'éluder par le discours l'oppression et le racisme qui existent de fait. Notons que cette définition des camps que donne le Larousse est suivie d'une autre qui en retrace l'histoire, et dans laquelle il n'est fait mention que des « régimes totalitaires se réclamant du

---

<sup>123</sup> [http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/camps\\_de\\_concentration/35863](http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/camps_de_concentration/35863)

communisme”<sup>124</sup>: d’autres “régimes” ou “systèmes” possibles sont implicitement suggérés, mais à aucun moment il n’est explicitement fait mention des colonies, sauf dans le cas britannique en Afrique du Sud. Cela nous semble symptomatique de cette compartimentation des mémoires, et de cette manière de faire comme si la Seconde guerre mondiale et la Shoah ne regardaient pas les colonies.

Le *lieu hanté*, c’est d’ailleurs l’expression qu’emploie Kateb Yacine dans la lettre qu’il adresse à Albert Camus en 1957 pour qualifier « l’héritage » :

Mon cher compatriote,

Exilés du même royaume nous voici comme deux frères ennemis, drapés dans l’orgueil de la possession renonçante, ayant superbement rejeté l’héritage pour n’avoir pas à le partager. Mais voici que ce bel héritage devient le lieu hanté où sont assassinées jusqu’aux ombres de la Famille ou de la Tribu, selon deux tranchants de notre Verbe pourtant unique. On crie dans les ruines de Tipasa et du Nadhor. Irons-nous ensemble apaiser le spectre de la discorde, ou bien est-il trop tard ?<sup>125</sup>

Cette question de l’héritage n’est pas sans rappeler l’aphorisme de René Char *Notre héritage n’est précédé d’aucun testament*.<sup>126</sup> Il semblerait que pour Kateb Yacine et Albert Camus, cette question soit en effet centrale. De la même manière, « aucun testament » ne les précède, c’est-à-dire qu’il y a quelque chose qui se joue dans le moment historique qu’ils sont en train de vivre l’un et l’autre et qui les condamne à l’invention. Mais les deux écrivains font le

---

<sup>124</sup> “L’expression « camp de concentration » fait son apparition en Afrique du Sud pendant la guerre des Boers (1899-1902), lorsque les Britanniques ouvrent des camps pour y interner les familles des Boers en révolte. Mais c’est sous le régime nazi dans l’Allemagne des années 1930 que le système concentrationnaire connaît sa plus grande extension. Au xx<sup>e</sup> siècle, des camps de concentration, de « rééducation », de travail forcé... ont également été mis en place dans d’autres pays que ceux dominés par le III<sup>e</sup> Reich, notamment par des régimes totalitaires se réclamant du communisme.” C.f.: [http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/camps\\_de\\_concentration/35863](http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/camps_de_concentration/35863)

<sup>125</sup> Kateb Yacine *Eclats de mémoire*, (Paris : IMEC ed, 1994), 33.

<sup>126</sup> René Char, *Feuillets d’Hypnos Fureur et Mystère*, (Paris: Gallimard, 1948).

même choix qui est de choisir l'exil, pour ne pas avoir à prendre la responsabilité de cet héritage, lequel se transforme en « lieu hanté ». Et d'abord, cet héritage, quel est-il ? « Le royaume » et « les ruines » font explicitement allusion aussi bien à l'œuvre de Camus qu'à celle de Kateb Yacine, même si cette dernière à l'époque est loin d'avoir la même audience (*Nedjma* est publié en 56). Et Tipasa et le Nadhor sont deux des lieux emblématiques de leurs œuvres. Pour Kateb Yacine, l'héritage est toujours en lien avec la figure du “fondateur” ou avec celle de “l'ancêtre”, et avec le thème de la terre mythique, perdue ou usurpée, entraînant la folie: “On dit qu'il perdit la raison à force d'enseigner la langue arabe, lui, le fondateur de la fraction. Quelques uns de ses descendants, après s'être roulés dans la gloire de trop d'expéditions (contre les Turcs ou les Romains?), revinrent juste à temps pour l'enterrer. Tous ces voyages avaient transformé leur nostalgie en folie atavique.” Et un peu plus loin: “Le fondateur. Nous n'osons plus déterrer ses trésors. Despote. Liquidateur de notre armée natale, il nous aura laissé le subtil héritage de ses dettes, la stupeur: l'éternelle nouveauté de vivre par milliers confondus, sans grande science et forts de ce royaume hypothétique.”<sup>127</sup> Et dans ce poème, “légé” par son père à Mustapha, l'alter ego de Kateb Yacine, il est dit notamment que “Toute guerre est un héritage”. C'est un poème qui scelle pour ainsi dire le livre, avant l'ouverture de la dernière séquence autobiographique de Mustapha qui est identique à celle de l'auteur. Poème qui est comme un territoire à part lui aussi, sorte d'îlot qui nous revient d'un autre temps, d'un autre lieu, cédé en partage, en mémoire de l'oubli, véritable *non-lieu de mémoire...*

Barbare

Dans la forêt il peut tenir en cage

Jamais de ses yeux rouges n'a débordé la fureur

---

<sup>127</sup> PE, 20.

Le coeur lourd songeant aux crimes de ses pareils  
Tant de fois abattu

L'ancêtre au loin s'obstine  
Et tous les coups semblent perdus

Toute guerre est un héritage  
Et seuls nos pères décapités  
Se disputent le ciel  
Tandis que leur lignées  
Pour les voir se confondent  
Jusqu'à ne plus connaître leur emblème

(...)

Le sang  
Reprend racine  
Oui  
Nous avons tout oublié  
Mais notre terre  
En enfance tombée  
Sa vieille ardeur se rallume

#### **4. Conclusion : Nom d'île : U-topos**

Alors que la géographie la plus ancienne établie l'analogie avec l'île – en effet, le Maghreb, bordé au sud par le Sahara, et au nord par la Méditerranée, est tel une île à la pointe nord de l'Afrique – ces espaces frontaliers ne sont bien entendus pas étanches : la mer aussi bien que le désert sont des lieux de passage par excellence, où les flux migratoires, les errances diverses, n'ont jamais eu de cesse, nous l'avons rappelé en introduction, depuis l'Antiquité la plus lointaine. Et par effet de retour, tous les lieux désormais décrits dans et par l'écriture de Kateb Yacine partagent ces qualités de l'utopie, celles de l'U-topos – du lieu à part –

autrement dit celles du lieu privé de lieu, autrement dit encore celles du non-lieu. Martine Mathieu-Job a montré comment Kateb Yacine, tout en étant en rupture totale avec la tradition romanesque occidentale représentée par l'École coloniale et notamment les « Algérianistes », n'avait pas totalement « évacué tout motif issu de la littérature antique occidentale ». <sup>128</sup> En proposant une analyse génétique à partir d'un corpus de textes regroupés par Jacqueline Arnaud dans *L'Oeuvre en fragments*<sup>129</sup> qui portent sur un ensemble de fragments contemporain de son séjour en Tunisie à la fin des années 40, elle démontre comment ses premiers textes journalistiques servent de base ultérieure à l'écriture de fragments qui des années après seront à nouveau transformés et intégrés dans *Le Polygone étoilé*. Et elle retrace la généalogie de deux motifs en particulier, ceux de l'île et du voyage, qui prennent leur source dans l'*Odyssée*. Plusieurs de ces fragments se passent dans l'île de Djerba et réintègrent « la légende liée à la fondation de [sa] synagogue, la Ghriba. <sup>130</sup>» Et celle « de la mystérieuse Etrangère » qui résonne de nombreuses analogies avec la figure de Nedjma.

D'une version à l'autre des textes que nous considérons se fait le rappel obstiné de l'épisode odysseén lié à l'île des Lotophages. Mais le poème d'Homère chantait le mérite d'Ulysse à soustraire ses compagnons à l'attrait du *lotos* qui leur faisait oublier Ithaque, leur patrie, alors que la réécriture du mythe esquissée par Kateb, de même qu'elle entend faire éclater la fixité des genres littéraires, semble travaillée par le désir d'échapper à l'assignation à un lieu, à une ascendance, à une communauté, d'échapper aux réifications, aux essentialisations, aux expressions trop dogmatiques de la foi, aux lois trop exclusivement nationalistes. Elle est travaillée par le désir de

---

<sup>128</sup> Martine Mathieu-Job, «Le Rapport dialectique antiquité/modernité dans le cycle romanesque de Kateb Yacine, réflexions autour d'un motif odysseén revisité», *Kateb Yacine et l'étoilement de l'œuvre*, (Rennes: Presses Universitaires de Rennes, «La Licorne», 2010), 147.

<sup>129</sup> Kateb Yacine, *L'œuvre en fragments, inédits littéraires et textes retrouvés, rassemblés et présentés par Jacqueline Arnaud*, (Paris: Sindbad / Actes Sud), 1986.

<sup>130</sup> Mathieu-Job, 152.

brouiller les différenciations et hiérarchies entre races, religions, communautés, par le désir de sauvegarder et d'admettre une part d'irréductible altérité ou perte au sein de toute identité. Dans ces versions étapes, il s'agit moins d'échapper à l'oubli pour recouvrer sa terre et sa famille que d'accepter l'indicible et l'oubli inscrits au fondement de l'origine.<sup>131</sup>

Nous retrouvons dans *Le Polygone étoilé* deux passages où il est explicitement question de ce motif de l'île. D'abord, avec l'île de l'Atlantide :

Nous ne pouvions savoir que la poussière des Numides, le Maghreb décadent des contes orientalistes, nous réservait un autre oracle (...) comme un rêve d'enfant, péremptoire, incommunicable, ni parole ni acte, plongeant dans l'inconnu de la matière active qui prend forme avec lui, et pour lui seul, fiction réalisée, *Atlantide sortie d'un désert utopique* (c'est moi qui souligne), riche manteau tombé du ciel sur les épaules d'un orphelin, Sahara déployant sa soudaine opulence à la face jalouse des négriers (...).<sup>132</sup>

Ensuite, un reste des fragments commentés par Martine Matthieu-Job se trouve inséré dans une longue séquence poétique vers la seconde moitié du livre – sorte de vision-rêverie de Rachid et Mustapha après l'évocation de la ville de Bône, dont on sait qu'elle est la ville de Nedjma – mêlé à l'évocation cryptée de sa figure: ici elle est l'« Amante disputée », « la libertine ramenée au Nadhor / La fausse barmaid au milieu des Pieds-Noirs / *L'introuvable amnésique de l'île des lotophages* (c'est moi qui souligne)/ Et la Mauresque mise aux enchères (...). L'île des lotophages est explicitement mentionnée dans ce poème, mais Martine Matthieu-Job montre par ailleurs comment d'autres passages du *Polygone étoilé* peuvent être lus comme

---

<sup>131</sup> Matthieu-Job, 155.

<sup>132</sup> PE, 144.

une réécriture de l'*Odyssee*, notamment dans les séquences en France, où le personnage de Lakhdar exilé se retrouve dans un bar dont la barmaid a des allures de Circé. Mais dès l'ouverture, rappelons-le, on administre aux quatre rescapés, même si c'est sur le mode hypothétique, « un narcotique » qui n'est pas sans rappeler le lotos, cette nourriture de l'oubli qui prive les marins d'Ulysse d'un retour. Il semblerait donc que dès son ouverture, *Le Polygone étoilé* est une sorte d'*Odyssee* de la mémoire et de l'oubli, et que ces anonymes du début, ces « quatre » rescapés, même s'ils sont probablement les quatre personnages du cycle de Nedjma (Lakhdar, Mustapha, Rachid et Mourad), pourraient aussi figurer ces milliers d'anonymes qui, après avoir mangé du lotos sur les routes de l'exil, sont condamnés à errer dans un état d'amnésie permanent – *avec pour tout bagage un manque absolu de mémoire*<sup>133</sup> – perdus dans l'espace du polygone, tel que le fut leur auteur.

Kateb Yacine, en intégrant à ses récits l'épaisseur temporelle de ces multiples couches culturelles, revisite les lieux et les non-lieux d'une histoire à moitié oubliée, ou juste effacée, refoulée par le conquérant du moment. L'écriture poétique, ajoutée à la dimension mythique donnée au temps historique, est ce qui permet à l'écrivain d'approcher, de revenir sur la « scène du crime », celle de la plus extrême violence, toujours à l'état de trauma, et que tout le dispositif des fragments, des séquences poétiques alternant avec des séquences de récits pseudo historiques ou hyperréalistes, tels des îlots de textes ou des constellations, essayent de circonscrire. Mais tel le fameux cercle dont le centre est partout et la circonférence nulle part, le lieu échappe continuellement au texte, et ne cesse d'y faire retour sur le mode même de la hantise. Ainsi, l'évènement de l'aliénation biographique inaugurale – l'arrachement à la langue maternelle, le refoulement de celle-ci – ajouté au trauma majeur de l'expérience des massacres de Sétif en 1945 et de l'internement en camp de concentration, moment où

---

<sup>133</sup> PE, 13.

l'adolescent de 15 ans bascule dans une quasi-folie devant la violence insurmontable non seulement des massacres, mais aussi de celle plus extrême encore de se découvrir à jamais aliéné dans « sa » langue, est l'envers de ces images écran dont la fulgurance poétique et la dimension prophétique, alliées à la plus grande exactitude des détails matériels, des éléments de descriptions du quotidien, atteignent le lecteur/la lectrice au cœur. La violence coloniale fait retour dans le lieu du texte par le biais de ce dispositif d'écriture qui refoule ce qui le hante. C'est ce travail de refoulement, activé par le dispositif fragmentaire et séquentiel, qui rend actuel pour le lecteur quelque chose de l'évènement traumatique dans *Le Polygone étoilé* : les îlots narratifs et leurs images hallucinées, les divagations poético-historiques et les flashes séquentiels du présent historique hautement aliéné, servent tous d'images écran à la scène inaugurale qui ne passe pas. Ainsi, quelque chose de la mémoire de la plus extrême violence, refoulée, revient pourtant nous hanter, nous lecteurs, comme *un choc en retour*, tel que l'aura décrit Césaire et que Walter Benjamin aura théorisé, dans les intervalles du texte.

#### Chapitre IV

##### *A-topies/sang lieux d'Hélène Cixous*

*Elle sent que les lieux qui n'ont aucun rapport ont communiqué d'une façon invraisemblable.*<sup>134</sup>

*\_ Je te suggère d'appeler ce livre le Paradis Perdu dit mon frère. C'est-à-dire l'Enfer Perdu dis-je. Tout ce que nous perdons est paradisiaque dit mon frère. C'est infernal dis-je. L'enfer du paradis.*<sup>135</sup>

---

<sup>134</sup> Hélène Cixous, *Les Réveries de la femme sauvage. Scènes primitives*, (Paris : Galilée, 2000), 98.

Nous ferons désormais usage de l'abréviation RS pour les notes de bas de page concernant *Les Réveries de la femme sauvage*.

<sup>135</sup> RS, 121.

## 1. Introduction : *La Fugitive*

Dans *La Fugitive*, texte paru en 2001, Hélène Cixous évoque de manière extraordinairement dense – entre autres – son rapport douloureux à l’Algérie:

La Fugitive. C’était moi, c’était elle, j’étais elle, j’étais zèle (...), la fugitive c’était elle la fuie moi (...).

Pourquoi l’aimais-je ainsi d’un amour entêté désolé ? Je voulais réparer, je pensais qu’elle était ma mère ma soeur et que, comme dans un des contes de fées cruels connus par coeur, elle ne le savait pas, j’étais le vilain petit canard, le cygnot noir, l’enfant transformé par un maléfice en autre bête, je comprenais qu’elle me méconnaisse, elle me prenait pour de fausses apparences elle me voyait française moi qui ne l’étais aucunement même de carte d’identité, j’étais une exclue dénationalisée dénaturalisée.<sup>136</sup>

Ces quelques phrases d’ouverture disent la relation passionnelle et passionnée qui a perduré à travers le temps entre l’auteure et “son pays”, relation vécue dans un corps à corps fusionnel et homophone – *La Fugitive. C’était moi, c’était elle, j’étais elle, j’étais zèle* – ainsi que dans une confusion des corps et des identités, traduisant avant tout un amour profond – *un amour entêté désolé* – qui ne connaît ni les limites de la raison – cet amour, tel le chagrin d’un enfant, est inconsolable – ni celles de la corporéité. *La Fugitive*, c’est bien entendu de Proust qu’elle lui vient, ou plutôt qu’elle lui revient. Et *la Fugitive*, c’est en même temps l’Algérie – cette entité aimée, perdue, jamais vraiment possédée ni oubliée – et c’est *moi*, c’est-à-dire *elle* Hélène Cixous. Ce motif de la fuite – déroulé de manière spéculaire à travers *celle qui fuit*, autrement dit à travers une entité en mouvement – est ce qui cristallise la relation d’Hélène Cixous à l’Algérie. Car il s’agit bien de cristallisation au sens stendhalien du terme (et Stendhal est

---

<sup>136</sup> Hélène Cixous, “La Fugitive”, *Études littéraires*, vol. 33, n° 3, 2001, 75.

d'ailleurs mentionné peu avant dans le texte), autrement dit c'est la distance et la perte qui construisent et nourrissent cet amour: "Êtes-vous quitté, la cristallisation recommence; (...) ».<sup>137</sup>

Il est d'ailleurs intéressant de noter à quel point cette figure de *la Fugitive* permet à Hélène Cixous de construire une situation de réciprocité entre l'amante qu'elle est et l'objet aimé – c'est-à-dire l'Algérie – créant ainsi une dyade amoureuse où l'une et l'autre sont tour à tour quittées et "quittante," où l'une et l'autre prennent alternativement la position de l'agent. Autrement dit, cette figure de *la Fugitive* est ce qui, dans son indécidabilité même, autorise par-delà le temps et l'espace, l'instauration d'un lien d'égalité – et cela a son importance au regard du système colonial par définition inégalitaire dans lequel est née Hélène Cixous. Mais encore, cela traduit le désir fantasmagorique de réinventer une scène qui n'a pas eu lieu – scène où, comme dans un conte, les injustices seraient réparées et les rapports d'égalité rétablis. Cette scène est celle où se projettent les images spectrales d'un passé transcendé par une écriture ravivée notamment par l'univers du merveilleux, puisque dans les faits, c'est Hélène Cixous elle-même qui a fait le choix de quitter l'Algérie, et non point l'inverse, c'est-à-dire qu'elle n'a pas fait le choix d'être rapatriée comme la grande majorité de ceux que l'on appelait "Européens" en 1962. Ainsi, comme sur la scène d'un conte ou d'un roman familial, les personnifications auxquelles elle a recours pour appréhender l'Algérie – *elle était ma mère ma soeur* – renvoient toutes au paradigme de la famille et aux liens du sang: on voit ici comment le pays se confond avec l'entité familiale et la généalogie dans leur dimension matriarcale, et vice versa. *Je voulais réparer*: Hélène Cixous fait siennes une culpabilité et une responsabilité historiques qu'elle réinvestit du côté de la relation intime et familiale – sublimée par le merveilleux du conte – en tentant de mettre en échec cette fatalité de

---

<sup>137</sup> Stendhal, *De l'amour*: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5550781f/f81.tableDesMaticres>

l'assignation à une "fausse identité", comme si un sortilège allait permettre de la déjouer: *elle me prenait pour de fausses apparences elle me voyait française moi qui ne l'étais aucunement même de carte d'identité, j'étais une exclue dénationalisée dénaturalisée*. Les résidus de pensée magique – qu'exprime la croyance, identique à celle des contes, en un dénouement qui rétablira l'ordre des choses – ici cette méprise qui fait passer la narratrice pour autre que ce qu'elle n'est en réalité – sont le signe de cette part d'enfance qui perdure dans ce lien de l'auteur au lieu perdu qu'est l'Algérie. Et d'après nous, cette part d'enfance qui perdure malgré tout, s'exprimant au travers de ces scènes venues tout droit du merveilleux et de l'univers des contes, est précisément ce qui traduit cette douleur qui ne passe pas dans le rapport au lieu perdu. Une partie de cette relation douloureuse à l'Algérie provient donc de cette *méconnaissance* – mot clé qui catalyse toute l'intensité de la souffrance liée à une situation subie arbitrairement – comme dans les contes – et due au système colonial. Ce dernier, en octroyant d'office la nationalité française aux Juifs d'Algérie avec le décret Crémieux de 1870, les arrache d'un seul coup au système de l'indigénat, à l'exclusion de la majorité musulmane qui y reste sujette jusqu'en 1945. Majorité musulmane que les Juifs d'Algérie avaient cotoyée pendant des siècles, allant jusqu'à partiellement partager une langue et une culture communes, même si, comme le souligne l'historienne Lucette Heller-Goldenberg,

Le Juif maghrébin se sent d'abord juif. Sa maghrébinité est secondaire, refoulée, le plus souvent inconsciente. (...) Son statut accentue sa distanciation par rapport au Musulman, rend difficile son intégration dans une société composée de deux communautés étanches qui vivent côte à côte, avec plus ou moins d'estime ou de mépris réciproque selon les cas et les époques. [II] ne perçoit pas, dans son pays

natal, son appartenance à la culture ambiante qui l'imprègne.<sup>138</sup>

Mais cette *méconnaissance* – qui n'est pas sans résonnance avec quelque chose de l'ordre de la *mésaventure*, autre topos littéraire fantasmagoriquement convoqué dans la scène de l'écriture – est également due aux affres historiques de la seconde guerre mondiale, avec le régime de Vichy qui déchoit les citoyens de confession juive de leur nationalité française en 1942: *elle me voyait française moi qui ne l'étais aucunement même de carte d'identité, j'étais une exclue dénationalisée dénaturalisée*. La carte d'identité – tout comme la carte de séjour dans la France post-coloniale – a une fonction de quasi talisman pour les citoyens récemment naturalisés: en 1942, cela faisait à peine un peu plus de soixante dix ans que les Juifs d'Algérie avaient donc pu acquérir la citoyenneté française, et son abrogation, la violence symbolique de cet acte, renforce leur sentiment d'exclusion. Comme le souligne Marta Segarra, cette exclusion

subie par la narratrice des *Réveries* est triple: méprisée par les Français d'Algérie en raison de sa judéité, d'autant plus qu'à l'époque de Vichy où la plupart ont adhéré au pétainisme, elle se sent également haïe par les *indigènes* en tant que "Française," puisque la France coloniale avait donné un statut supérieur aux Juifs par rapport aux Musulmans; et finalement, sa famille n'est pas non plus tout à fait acceptée par la communauté religieuse juive parce qu'elle est basée sur un "mariage mixte", entre un Juif sépharade et une Juive ashkénaze.<sup>139</sup>

Ce traumatisme de se voir déchoir de la nationalité française en 1942 – traumatisme majeur et qui aura aussi profondément marqué Jacques Derrida<sup>140</sup> – se voit comme redoublé pour Cixous du premier traumatisme consistant à se voir "arraché" fantasmagoriquement à la

---

<sup>138</sup> Lucette Heller-Goldberg, "Le Temps de la mémoire des juifs du Maghreb: l'émergence d'une littérature de la modernité", *Horizons Maghrébins* "Le Droit à la mémoire", 50/2004, 76.

<sup>139</sup> Marta Segarra, "Hélène Cixous, écrivain "indécidable", *Migrations des identités et des textes entre l'Algérie et la France, dans les littératures des deux rives*, dir. Charles Bonn, (Paris: L'Harmattan, 2004), 188.

<sup>140</sup> Voir notamment *Le Monolinguisme de l'autre* et *Circonfession*.

majorité musulmane, et ce à l'aune d'une société coloniale qui, notamment après 1945, aura de plus en plus de mal à légitimer la discrimination raciale et les inégalités juridiques et territoriales prévalant dans la colonie. Hélène Cixous forge d'ailleurs ce magnifique néologisme de *Babelgérie* pour donner un nom à ce pays dont *le nom propre était déporté dans la langue des colons*, comme si par l'octroi de ce nom de lieu hybride, polyphonique, elle projetait sur la scène de son écriture les images fantasmées d'un lieu devenu ainsi mythique et donc capable de mettre à distance l'aliénation du système colonial:

Babelgérie

Algérie Allergie Ah j'ai ri, Algérie en français s'anagrammatise immédiatement en rire et peine mêlés. Tout de même, dire que nous vivions dans un pays dont le nom propre était déporté dans la langue des colons. Grandir dans un pays dont on ne parle pas la langue! Vous me direz — ça arrive — Mais pas ainsi: je grandissais dans un pays insensé, rendu fou par le décret d'occupation, où la langue natale, celle qu'on disait l'arabe, est déclarée comme morte, reléguée, abaissée, minorisée, dévaluée sur tous les marchés économiques politiques culturels, il y a de quoi rendre différemment fou chacun des peuples qui « habitent » cet inhabitable. Moi je fus aussitôt blessée et révoltée par cette scène: voir de mes oreilles hommes et femmes non francophones être mutilés diminués, leur langue rendue vaine devant la langue dominante. Chez moi, dans ma famille mélangée d'exils multiples et anciens, j'avais tout su du sort humain lié à l'usage des langues.<sup>141</sup>

Ce pays dont le *nom propre était déporté dans la langue des colons* a vu naître une génération d'écrivains qui, tout comme Kateb Yacine et Hélène Cixous, ressentent profondément ce

---

<sup>141</sup> Hélène Cixous, "La Fugitive", *Études littéraires*, vol. 33, n° 3, 2001, 77.

que la nomination a de problématique dans le contexte colonial (voir à ce propos le chapitre sur Kateb Yacine et la question de la nomination). Ce mot de *déporté* et cette image de la déportation sont évidemment très forts, surtout avec l'arrière plan mémoriel de la déportation des Juifs d'Europe par le régime nazi à laquelle aura participé le régime de Vichy. Cette image dit à la fois la violence linguistique et symbolique véhiculée par ce transfert, ce transport d'un nom de pays venu d'une langue par ailleurs exclue et dénigrée par le système colonial : *je grandissais dans un pays insensé, rendu fou par le décret d'occupation, où la langue natale, celle qu'on disait l'arabe, est déclarée comme morte, reléguée, abaissée, minorisée, dévaluée sur tous les marchés économiques politiques culturels, il y a de quoi rendre différemment fou chacun des peuples qui "habitent" cet inhabitable. Moi je fus aussitôt blessée et révoltée par cette scène: voir de mes oreilles hommes et femmes non francophones être mutilés diminués, leur langue rendue vaine devant la langue dominante.* « Cet inhabitable » désigne tout à la fois ce lieu, ce « pays insensé » et « rendu fou par le décret d'occupation » : Hélène Cixous a ici des mots très forts pour dire l'aliénation profonde de tous ces peuples *qui « habitent » cet inhabitable*. Rappelons que pour Marc Augé « si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu. »<sup>142</sup> Il semblerait donc bien qu'avec *cet inhabitable* Hélène Cixous se réfère à un non-lieu dans la mesure où les trois dimensions – relationnelle, identitaire et historique – instaurant un rapport au lieu, s'y trouvent profondément altérées. Cet oxymore n'est point ici simple figure de style mais le fondement de cette *scène primitive* que constitue l'expérience de « voir de mes oreilles hommes et femmes non francophones êtres mutilés diminués ». Cixous est témoin visuel et auditif, et en tant que témoin, elle est partie prenante – elle *voit de ses oreilles* et cette métaphore dit encore une fois l'importance de la langue, de la parole et de l'écoute et aussi

---

<sup>142</sup> Marc Augé, *Non-Lieux Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, (Paris: Seuil, 1992), 100.

celle de la corporéité – de cette aliénation qui est en premier lieu une aliénation linguistique et culturelle, et elle est partie prenante par là même, à son corps défendant, de la violence coloniale. D'où le trauma et la mémoire douloureuse d'y avoir assisté, car cela revient à y avoir pris part. Aliénation et violence que traduisent la juxtaposition des adjectifs *mutilés diminués* : l'absence de ponctuation est un procédé stylistique récurrent dont use Hélène Cixous pour traduire quelque chose de l'intensité de la juxtaposition et de l'absence de souffle à la lecture. C'est une manière de traduire corporellement, à même les mots, ce qui déborde/dépasse la langue et peut-être aussi, ce qui excède le réel. Le néologisme de *Babelgérie* condense aussi avec génie toute l'étendue de la question linguistique qui occupera l'Algérie jusqu'à aujourd'hui parce qu'en effet, le multilinguisme y prédomine et pourtant, dès le départ, l'occupation française y exporte son idéal jacobin d'une nation monolingue, une et indivisible, au détriment de toute considération historique ou multiculturelle, idéal qui sera d'ailleurs reconduit par le régime politique de l'Algérie indépendante avec l'idéologie arabo-islamiste. D'où le fait que l'exclamation d'Hélène Cixous résonne dans ce contexte d'une façon singulière : *Grandir dans un pays dont on ne parle pas la langue!* En effet, cet arrachement, cette absence et cette perte linguistiques, elle les partage là encore avec des *indigènes* comme Kateb, et tant d'autres qui, passés par l'école coloniale, se retrouvent dépossédés de leur langue natale. Certes, en général, ils continuent du moins à la parler (et encore). A l'opposé d'Hélène Cixous, qui selon ses dires, n'en possède que quelques bribes, alors que son père parlait l'arabe couramment. Mais la disparition de celui-ci la laisse, comme elle l'écrit, "au seuil" de la langue et partant, "au seuil" du pays. On voit donc qu'ici Cixous rejoint, d'un point de vue générationnel, tout un groupe d'écrivains de la modernité de l'après seconde guerre mondiale – tels que Kateb Yacine, Marguerite Duras, Edmond Jabès ou encore

Jacques Derrida, pour ne citer que ceux-là – qui auront connu la perte d’une langue<sup>143</sup>, même lorsque celle-ci n’aura jamais réellement été parlée. Et c’est d’ailleurs la perte de la “langue d’origine” qui toujours les hantera et qui laissera des traces dans leurs écrits. Dans *Babelgérie* on entend non seulement bien évidemment le nom de Babel, mais encore ce mot arabe de *el Bab* – la porte – auquel Cixous consacre tout un passage dans *La Fugitive*, et ce quartier emblématique d’Alger qu’est Bab el Oued:

Imaginez l'enfant, pendant dix ans à la porte de la langue dans laquelle elle vit depuis dix ans sans en avoir les clés. Le mot el bab je l'ai prononcé mille fois, rue Bab Azoun, quartier Bab el Oued, il est écrit partout en français et je ne connaissais pas son nom. El Bab est inoubliable. J'eus la sensation merveilleuse de voir s'ouvrir enfin — la langue, la porte, les secrets compliqués des signifiants, qu'une porte qui était aussi eine Tür, et a door, fut el Bab, ce phonème, cette syllabe dont l'envers et l'endroit qui s'ouvrant se ferme, tournant sur son a. Je commençai à peine à sortir du désert mental par El Bab que mon père mourut et mes maîtres disparurent. Je suis restée au seuil.<sup>144</sup>

Le fait qu’elle soit “restée au seuil” est donc essentiel car c’est intrinsèquement lié à ce double deuil: la perte du père est redoublée par la perte de la langue. Cela signifie l’impossible passage de frontière et la compartimentation des lieux les uns par rapport aux autres, et l’on voit ici comment l’expérience individuelle et intime est redoublée là encore par l’expérience collective. Il y a donc avec les langues la possibilité de circuler, de passer d’un

---

<sup>143</sup> cf. le tout dernier paragraphe du *Polygone étoilé*: “Jamais je n’ai cessé, même aux jours de succès près de l’institutrice, de ressentir au fond de moi cette seconde rupture du lien ombilical, cet exil intérieur qui ne rapprochait plus l’écolier de sa mère que pour les arracher, chaque fois un peu plus, au murmure du sang, aux frémissements réprobateurs d’une langue bannie, secrètement, d’un même accord, aussitôt brisé que conclu... Ainsi avais-je perdu tout à la fois ma mère et son langage, les seuls trésors inaliénables – et pourtant aliénés!”

Kateb Yacine, *Le Polygone étoilé*, (Paris: Seuil, 1994 (1966), 183-184.

<sup>144</sup> Hélène Cixous, “La Fugitive”, *Études littéraires*, vol. 33, n° 3, 2001, 77.

lieu à l'autre, et donc la dépossession de la langue – que ce soit l'arabe ou la française – condamne non seulement à rester sur le seuil mais encore à ne pouvoir habiter que cet “inhabitable”, devenu l'équivalent d'un non-lieu où tout un chacun, dans le système colonial, semble dépossédé, et où la seule condition envisageable est celle de témoin incapable de “déchiffrer le lieu” et de “passer à l'autre”, car comme le rappelle Primo Levi, “la raison, l'art, la poésie ne nous aident pas à déchiffrer le lieu d'où ils ont été bannis.”<sup>145</sup>

Si l'on revient un instant à ce nom de *Babel* dans *Babelgérie*, l'on se souviendra d'une part que lorsque l'on parle de *Babel* ou de *Tour de Babel*, on se réfère à un “lieu où l'on parle un grand nombre de langues différentes; [et à un ] endroit où règne une grande confusion, où tout le monde parle sans pouvoir s'entendre.”<sup>146</sup> Or dans “cet inhabitable” de la colonie, si l'on parle bien “un grand nombre de langues”, la majorité est néanmoins rendue silencieuse par un usage diminué de sa langue: *Moi je fus aussitôt blessée et révoltée par cette scène: voir de mes oreilles hommes et femmes non francophones être mutilés diminués, leur langue rendue vaine devant la langue dominante*. L'oppression coloniale est donc en premier lieu linguistique. D'où, d'autre part, cette réminiscence dans le texte de Cixous d'un texte de Jacques Derrida que ce mot de *Babel* convoque. Dans *Des Tours de Babel*, ce dernier écrivait:

à l'instant même où prononçant Babel nous éprouvons l'impossibilité de décider si ce nom appartient, proprement et simplement, à *une* langue. Et il importe que cette indécidabilité travaille une lutte pour le nom propre à l'intérieur d'une scène d'endettement généalogique. En cherchant à “se faire un nom”, à fonder à la fois une langue universelle et une généalogie unique, les Sémites veulent mettre à la raison le monde, et cette raison peut signifier simultanément une violence coloniale (puisqu'ils

---

<sup>145</sup> Primo Levi, *Les Naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, (Paris: Gallimard, 1989 (1986), 139.

<sup>146</sup> <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/Babel/7287>

universaliseraient ainsi leur idiome) *et* une transparence pacifique de la communauté humaine. Inversement, quand Dieu leur impose et oppose son nom, il rompt la transparence rationnelle mais interrompt aussi la violence coloniale ou l'impérialisme linguistique. Il les destine à la traduction, il les assujettit à la loi d'une traduction nécessaire et impossible; (...). La traduction devient la loi, le devoir et la dette mais de la dette on ne peut plus s'acquitter. Telle insolvabilité se trouve marquée à même le nom de Babel: qui à la fois se traduit et ne se traduit pas, appartient sans appartenir à une langue et s'endette auprès de lui-même d'une dette insolvable, auprès de lui-même comme autre. Telle serait la performance babélique.<sup>147</sup>

L'assujettissement "à la loi d'une traduction nécessaire et impossible" qu'évoque Derrida est précisément ce dont se trouve dépourvue la colonie qui, en tant que lieu, est astreinte à un idiome se voulant universel et annihilant toute velléité d'écart par rapport à la norme monolingue qui exclut l'autre. De ce point de vue, les scènes primitives d'Hélène Cixous reconduisent dans l'écriture quelque chose de l'ordre "d'une scène d'endettement généalogique" qui n'aurait pas eu lieu en temps voulu. Et c'est pourquoi ces "scènes primitives" ne vont donc cesser de traduire, d'être dans un effort de traduction – des mots étrangers et étranges parce que *autres* – qu'ils signalent la langue étrangère ou la différence des genres masculin et féminin – altérité actée par les néologismes, anagrammes et autres mots valises, le principe de ces scènes étant de faire du monolinguisme un "monolinguisme de l'autre", c'est-à-dire où l'altérité linguistique de l'autre se trouve reconnue et intégrée, ainsi que la différence sexuelle portée dans et par la langue, et porteuse de langue. Ainsi, comme l'écrit Elissa Marder se référant à cette "auto-odyssey" que constituent les trois livres d'Hélène Cixous *Or: Les lettres de mon père, Osnabruck* et *Les Réveries de la femme sauvage*,

---

<sup>147</sup> Jacques Derrida, "Des Tours de Babel", *Psyché Inventions de l'autre*, (Paris: Galilée, 1987-1998), 210-211.

Each [book] invents its own new language for life and each one gives birth to its own, unique, inimitable foreign tongue (...). Paradoxically, each book differentiates itself from its kin through their common family resemblances. Each book is written in its own dialect of “Cixousian.” Although they all find their source in the same set of primal signifiers derived from the sounds and letters of the family’s “given names,” this finite set of signifiers engenders an infinite permutation of nuanced inflections and accents. They demand translation precisely because they defy translation. In order to move across the borders that separate them, one must unearth the secret passages through which these intimate languages communicate with one another. Such a translation, however, cannot take place at the level of signification but rather through the corporeal power of the primal signifiers. Neither purely motivated nor entirely unmotivated, the primal signifiers of the given name become “placeholders” for the text. They are its “*oikos*” and “*kehora*.”<sup>148</sup>

Cette question de la “traduction” que ces textes d’Hélène Cixous “appellent précisément parce qu’ils la défient (la traduction),” est donc ce qui permet de “franchir les barrières” de langue et donc de passer d’un lieu à un autre. La clôture du lieu signifiant ainsi à la fois l’étrangeté, l’intraduisibilité du lieu et en même temps, le fil conducteur, ce qui permettra de *passer ailleurs*, et donc à de l’autre. D’où la place centrale qu’occupe un lieu tel que le Clos-Salebrier dans un texte comme *Les Réveries de la femme sauvage*. Ce quartier d’Alger a une histoire assez singulière dans la mesure où jusqu’aux années 30, il reste très agreste, avec une majorité de jardins et de cultures et très peu d’habitants. Puis des vagues migratoires successives de l’intérieur de l’Algérie altèrent considérablement son paysage, et le voient se

---

<sup>148</sup> Elissa Marder, “Birthmarks (Given Names),” *The Mother in the Age of Mechanical Reproduction: Psychoanalysis, Photography, Deconstruction*, (New York: Fordham University Press, 2012), 219-220.

transformer en un territoire où dominant terrains vagues, pseudo-bidonvilles et une surpopulation créant des tensions nouvelles entre habitants de différentes origines. Le Clos-Salembier<sup>149</sup> devient ainsi dans les années quarante une sorte de microcosme de l'Algérie de l'exode rural et tout comme celle-ci, un lieu où la traduction n'a pas lieu, les habitants s'affrontant dans une ignorance mutuelle aggravée par la pauvreté. L'Algérie de ces années-là, en tant que colonie française, est loin d'être un exemple de Babel puisque la traduction n'y a pas lieu – n'a pas de lieu – ou alors, si Babel y a un semblant d'existence, c'est uniquement sur la base des conflits qui y règnent. Babel y survit donc fantasmagoriquement, sur le mode d'une atonie – un lieu sans lieu, un non-lieu – un lieu *sans lieu* entre habitants partageant des liens familiaux et qui pourtant ne peuvent s'entendre: lieu où *n'a pas eu lieu* cette "scène d'endettement généalogique" que mentionne plus haut Derrida. Or, précisément, Hélène Cixous fait du Clos-Salembier – ce lieu dont le nom signale la fermeture, le caractère de lieu à part ou de lieu hors du lieu – le lieu par excellence où *des scènes* vont avoir lieu. Son jardin, que le frère qualifie de paradis et dont elle dit qu'il est *l'enfer du paradis* – très souvent le Clos-Salembier lui-même est désigné comme un enfer au travers du texte – devient ainsi le lieu idéal pour y retraduire et donc y reconduire enfin cette "scène d'endettement généalogique".

A un moment donné, dans *La Fugitive*, Hélène Cixous écrit:

Et sachez que le malheur de mon enfance fut que les Algériens que j'aimais et en qui je reconnaissais notre destin d'exilés sur place, de condamnés à la déportation sur

---

<sup>149</sup> Clos-Salembier: En 1900 le Clos-Salembier, sur ses 117 hectares, ne comprenait que 6 familles, européennes. Malgré l'immigration, en 1936, des populations de l'intérieur touchées par les mauvaises récoltes, le Clos n'est pas submergé et reste le quartier aéré, propre, agréable avec ses boutiques, ses maisons sans étage et ses bouquets d'arbres. La situation changera à partir de 1942, les gens du bled arrivant en masse jusqu'en 1945, puis de nouveau à partir de 1954 et jusqu'en 1956. En 1948 le Clos-Salembier comptait 28.000 habitants, 40.493 en 1954 et 42.000 en 1960. La plupart des derniers européens isolés furent chassés lors des émeutes de décembre 1960.

[http://diaressaada.alger.free.fr/i2-mes\\_voyages\\_05\\_07/12-birmandreis-hydra-banlieues/clos-birmandreis-divers.html](http://diaressaada.alger.free.fr/i2-mes_voyages_05_07/12-birmandreis-hydra-banlieues/clos-birmandreis-divers.html)

place ne me reconnaissaient pas comme semblable et nous confondaient, mon frère et moi, avec l'ennemi commun. Cette confusion, cette méprise tragique, programmée par des faits historiques excessivement compliqués et indémêlables me rendaient folle, c'est-à-dire sans lieu, atopique, impossible. J'étais ni ci ni ça ni d'ici ni de là.<sup>150</sup>

Cette condamnation à un “exil sur place”, à “une déportation sur place” la rendent *folle, c'est-à-dire sans lieu, atopique, impossible*: dans le lieu historique de la colonie, Cixous se vit elle-même comme privée de lieu, comme si c'était elle qui venait occuper la place vacante du lieu, sa perte – *je n'étais ni ci ni ça ni d'ici ni de là* – l'espace du dedans, celui de la perlaboration et du transfert de langue, se substituant à l'espace du dehors dans la traduction au présent de cette scène primitive ayant eu lieu au passé. D'où ce que je proposerai d'appeler l'éclosion de son « cycle de l'Algérie » dans sa production d'écrivain à partir grosso modo de l'année 2000, avec la parution de *Les Rêveries de la femme sauvage*, « cycle » qui sera littéralement disséminé dans de nombreux textes – et ce de façon parfois très fragmentaire – comme *Le Jour où je n'étais pas là* (2000), *Manhattan Lettres de la préhistoire* (2002), ou encore *Si près* (2007), pour ne citer que ceux-là.

La Femme sauvage des *Rêveries*, c'est d'abord le nom d'un lieu-dit à Alger – le ravin de la femme sauvage<sup>151</sup> – mais encore l'un des avatars du personnage de Nedjma<sup>152</sup> dans l'œuvre de Kateb Yacine. Nedjma, ce pourrait être aussi *la fugitive* ou encore *la perdue*: tout

<sup>150</sup> Hélène Cixous, “La Fugitive”, *Études littéraires*, vol. 33, n° 3, 2001. 79.

<sup>151</sup> Ravin de la Femme-Sauvage: "sobriquet donné par antiphrase à une jeune débitante d'absinthe qui tenait un établissement à cet endroit vers 1844, et à propos de laquelle se sont accréditées plusieurs curieuses légendes" (Guide Bleu 1930).

[http://diaressaada.alger.free.fr/i2-mes\\_voyages\\_05\\_07/12-birmandreis-hydra-banlieues/clos-birmandreis-divers.html](http://diaressaada.alger.free.fr/i2-mes_voyages_05_07/12-birmandreis-hydra-banlieues/clos-birmandreis-divers.html)

<sup>152</sup> Voir par exemple ce poème dans *Le Polygone étoilé* de Kateb Yacine: “(...) Et la fleur de poussière dans l'ombre du fondouk / Enfin la femme sauvage sacrifiant son fils unique / Et le regardant jouer du couteau / Sauvage? / Oui / Sa noirceur native avait réapparu / Visage dur lisse et coupant / Nous n'étions plus assez virils pour elle / Sombre muette poussiéreuse / La lèvre blême et la paupière enflée / L'oeil à peine entrouvert et le regard perdu (...)

Kateb Yacine, *Le Polygone étoilé*, (Paris: Seuil, 1994 (1966), 150-151.

comme l'Algérie, sous le signe d'une perte irrémédiable, en venant pour ainsi dire à personnifier la perte. La filiation est donc double ici, doublement topique: les lieux sont à la fois des portions de territoire, d'espace, et des topoi littéraires, et constituent autant *de scènes primitives* de l'auteur. Tous les textes d'Hélène Cixous de cette période fonctionnent donc par ressassements et variantes, par des variations infinies autour d'un même thème, d'un même motif. Ils tissent une tapisserie infinie dont les fils se ramifient d'un texte à l'autre. Ainsi le cimetière, le jardin, la tombe, le quartier, la ville, la prison sont des motifs récurrents – qui reviennent eux-mêmes du plus loin de l'œuvre, de ses commencements. Et les “lieux de transport/transfert” ou de passage, tels le vélo, le tramway, la langue, les néologismes et mots-valise, la feuille de papier, ou encore la porte. Tous ces motifs sont transférés dans une “forêt textuelle”, tenant lieu de lieux – sans lieux, atopiques – des sans lieux/*sang lieux* parce que s'y disent beaucoup des liens fraternels et filiaux qui n'ont pas eu lieu faute de traduction et de “scène d'endettement généalogique” du temps de la colonisation. Ainsi, la question du sang et de la généalogie chez Hélène Cixous trouvent à se dire et à se traduire dans ces *scènes primitives* qui scellent leur raison d'être sur le lieu de la scène de l'écriture. Et l'écrivain s'y transporte des uns aux autres, dans un récit de voyage infini parce que répété à l'infini, véritable Odyssée de l'intime de la mémoire et de l'oubli sur fond de mémoire collective, à la croisée de l'histoire.

Ce chapitre se propose d'analyser plus particulièrement comment cet « exil sur place » et cette « déportation sur place », sont atopiques. Autrement dit de quelle façon ces « sans lieux » du passé, engendrés par la ségrégation des espaces, des lieux et des corps dans le système colonial, sont transférés dans le présent de l'espace textuel de *Les Rêveries de la femme sauvage* et de quelques uns de ces textes de ce que nous avons appelé – sans doute abusivement – « cycle de l'Algérie ». Il s'agira plus particulièrement de mettre en évidence de

quelle manière ces « sans lieux », réinvestis d'une dimension biographique et intime, en viennent, par le biais de différentes stratégies narratives, à constituer un espace *autre* qui, ici et maintenant, essaye encore et toujours, de déjouer la douleur de la perte.

## 2. Scènes fraternelles, *portes* et *seuils*: espace textuel et spécularité

Dans un texte consacré à la question de l'archive chez Hélène Cixous, Ginette Michaud comparant les manuscrits de *Le Jour où je n'étais pas là* et *Les Réveries de la femme sauvage* rappelle que ces deux textes ont non seulement été écrits en même temps, mais qu'ils partagent une sorte de « communauté de destin » :

Voici que dans le cas d'une œuvre, *Le Jour où je n'étais pas là*, la fin du récit existait dans le seul état publié, mais manquait dans le manuscrit, alors que dans l'autre œuvre, *Les Réveries de la femme sauvage*, il était question, cette fois au commencement du récit, de pages manquantes (que la narratrice tentait désespérément et en vain de retrouver), pages manquantes dans la fiction, qu'on pouvait toutefois retrouver dans l'archive. D'un côté, on a donc cette étrange équation des pages "réelles" qui se volatilisent dans l'archive (et qui seront désormais uniquement conservées dans le livre publié), de l'autre, de pages fictives perdues et jamais retrouvées dans les *Réveries*, de la plus puissante virtualité fictive, mais qui, elles, sont bien à leur place dans l'archive, n'ayant subi aucun dérangement "réel". Très étrange inversion symétrique, chiasmatique, d'œuvres jumelles, jumelées en tout cas, enveloppant l'une dans l'autre leurs fins et leurs commencements qui communiquent avec l'inconnu, entre réel et fiction, croisant leurs matériaux communs de la plus immatérielle façon,

en un introuvable point de rencontre... Ces deux œuvres sont à l'évidence si intimement liées par leur matériaux communs à peine séparables, par leur gestation, un même temps et mouvement d'écriture (...). Chez Cixous, tout se passe, se passerait donc comme si les œuvres et les manuscrits continuaient d'entre-tisser leurs fils et donnaient à penser, au-delà de l'archive matérielle et artefactuelle, l'archivement psychique qui leur avait donné naissance... Façon de dire à quel point l'œuvre-archive de Cixous se révèle bien un lieu ombilical, à la condition de penser l'ombilic non plus comme un centre ou un noyau, mais comme cette chose proprement inconcevable, filamenteuse, douée d'une "croissance imprévue, erratique et parasitaire" (Nancy), survivante.<sup>153</sup>

Ce qui nous intéresse ici, c'est ce que Ginette Michaud nomme le "lieu ombilical" d'Hélène Cixous: l'on peut considérer que ses textes, se faisant archives d'eux-mêmes, essayent de contenir ce qui du passé a échappé à la scène, autrement dit ce qui du "lieu ombilical" s'est perdu en ne trouvant guère de lieu pour se dire ou être dit. L'écriture de la scène du passé est ce qui permet de créer un espace où ce qui a lieu dans le présent de l'écriture rejoue ce qui est de l'ordre de la perte, tout en l'inscrivant – en le traduisant – dans des scènes d'écriture. Il n'y aurait donc point chez Cixous *une* scène de l'écriture, mais bien *des scènes* qui se nouent et se dénouent de façon spéculaire dans le présent de l'écriture. Quant à la scène que l'on pourrait dire *originnaire*, celle dont quelque chose s'est perdu, elle ne peut que s'écrire dans cette *mise-en-scène* d'un passé qui se trouve de fait réactualisé dans le lieu du texte, ce lieu dit "ombilical", de l'origine (du texte): d'où le sous-titre de *scènes primitives* des *Rêveries de la femme sauvage*. La scène originnaire demeure fantasmagorique et se projette sur la scène de l'écriture

---

<sup>153</sup> Ginette Michaud, « OMBILIC (L'œuvre à l'insu de l'archive) », *Genèses Généalogies Genres Autour de l'œuvre d'Hélène Cixous*, dir. M. Calle-Gruber, M.O. Germain, (Paris: Galilée, Bibliothèque nationale de France, 2006), 298-299.

au présent: elle est la gageure de la permanence du passage et de la continuité entre passé et présent, véritable seuil qui ouvre le lieu de l'écriture à d'autres lieux. En ce sens, la scène originaire dérobe ce qu'elle garde, telle une *dernière porte* scellant un ultime secret. En effet, dans une note, Ginette Michaud constate que "le manuscrit autographe des *Rêveries de la femme sauvage* porte comme titres originaux "La dernière porte. Août 99.", puis "Désalgérie. La dernière porte" (...)"<sup>154</sup> L'on voit combien ces variantes disent l'importance de ce motif de la porte – el bab – cité en introduction, mais aussi comment la porte signifie à la fois le passage et le seuil, tandis que le mot-valise "Désalgérie" évoque le désamour – et pourquoi pas aussi le fait de se désaltérer? – et vient s'ajouter à la liste de mots composés ou mots-valise s'associant avec le nom de l'Algérie: *maladie Algérie, malalgérie, Algérie allergie*, et le bien connu *nostalgérie* à l'horizon de ceux-ci, utilisé pour décrire ce mouvement de nostalgie ayant tenu lieu de mémoire aux expatriés d'Algérie de 1962... Mais la définition du Larousse rappelle que le préfixe *dé* (du préfixe latin *dis-*) entr[e] dans la composition de nombreux mots pour exprimer la cessation d'un état ou d'une action, ou l'état, l'action inverses: *défaire, dessouder, désintéresser.*"<sup>155</sup> Ainsi la *Désalgérie* pourrait être interprété comme l'action de défaire l'Algérie, ou de s'en défaire, d'exprimer en tout cas la cessation de quelque chose de l'Algérie qui a perduré à travers le temps. Par ailleurs, cette porte qui a disparu du titre se retrouve notamment vers la fin des *Rêveries*, à un moment nodal, "en un introuvable point de rencontre," lorsque la narratrice évoque son départ d'Algérie, dans les années 50:

En 1955 j'avais pris la porte, disant je ne reviendrai plus jamais. Ensuite je revenais chaque année mais de dos ou de profil, je ne cherchais pas la porte, j'allais à La Clinique, visiter ma mère et ma racine.

---

<sup>154</sup> Michaud, 297.

<sup>155</sup> <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/dé-/21722>

En 1971 un matin je dis: je vais aller au Clos-Salembier<sup>156</sup> où je ne suis pas retournée depuis 1955, n’y va pas dit mon frère, j’allais quand même je ne sais pas pourquoi, comme si j’allais dans un rêve, j’avais dit je n’irai pas, et j’allais, je quittais La Clinique, j’allais à la Grande Poste où je pris le K sans me réveiller. Devant la maison il n’y avait pas la maison, je m’y attendais mais voir ce à quoi l’on s’attend est une autre surprise. J’étais devant un haut mur blanc. Il n’y avait pas de porte et au lieu de partir à l’instant, je me mis à chercher la porte, je ne pouvais pas faire autrement. De l’autre côté de la muraille carrée sur la troisième face je vis un portillon de fer. Je pensais je m’en vais et je frappais à ce qui n’était pas une porte mais une fermeture. Pas de réponse. (...) Et voilà que je me mets à courir pour m’en aller comme si j’avais à traverser le terrain vague aux barbelés qui n’y était pas, j’attrape le K en marche, me demandant ce que je fais là et ici que fais-je, à courir et à fuir, vers le passé ou l’avenir sans savoir pourquoi et parce que je n’ai pas pu faire autrement. Il y a obstruction sur ma tête pensais-je. Tu dois rompre la poche des eaux, dit ma mère, sinon c’est la fin pour l’enfant dans la mère avec la mère. J’ai dû pleurer.<sup>157</sup>

Ce qui est décrit dans ce passage, c’est le voyage du retour dans un lieu, le lieu de l’origine qu’est ce jardin du Clos-Salembier (nous reviendrons dessus en seconde partie). Le lecteur n’est pas certain de comprendre si la narratrice rêve ou si elle y va “en vrai”: des indices comme “sans me réveiller” le suggèrent, en même temps le “comme si j’allais dans un rêve” nous dit bien que cela avait l’air d’être un rêve, sans vraiment l’être. Que la maison ne soit

---

<sup>156</sup> [http://alger-roi.fr/Alger/clos\\_salembier/textes/1\\_bidonvilles\\_clos\\_salembier\\_alger\\_revue.htm](http://alger-roi.fr/Alger/clos_salembier/textes/1_bidonvilles_clos_salembier_alger_revue.htm)

<sup>157</sup> RS, 165-166.

plus là, cela est un fait. Et c'est le récit d'une expérience qui a eu lieu pour la narratrice que le constat de ce vide, de cette absence. Et néanmoins, ce sont le rêve et la rêverie qui semblent prendre en charge la narration, comme si tous les indices d'un univers onirique traduits dans l'écriture et ce dispositif brouillant délibérément les repères entre rêve et veille, signifiaient le contraire, à savoir que le lieu continue à exister tel que par le passé tout en étant vide. Cette scène est comme une séquence de rêve, un ralenti où deux choses contradictoires peuvent avoir lieu: que la maison ne soit plus là et que toutefois, elle le soit. Et c'est aussi une réminiscence de la parabole de la porte de Kafka, où le narrateur reste au seuil, ne franchissant jamais le pas de la porte. La narratrice se demande ensuite *ce que je fais là et ici que fais-je, à courir et à fuir, vers le passé ou l'avenir sans savoir pourquoi et parce que je n'ai pas pu faire autrement*: elle convoque ainsi deux lieux distincts dans la même scène. Les déictiques "là" et "ici" renvoient pour le premier à ce lieu du passé qui a disparu et que pourtant, "ici," dans le présent de la scène de l'écriture, elle revisite. "Ici" c'est donc à "l'ici et maintenant" du lieu et du temps de l'écriture qu'il renvoie. L'absence de ponctuation – *ce que je fais là et ici que fais-je* – et la construction en forme de chiasme encore une fois renforcent cette impression d'indécision, et créent cette confusion des lieux et des temporalités. C'est la manière qu'a Hélène Cixous de stipuler que la mémoire ne peut s'écrire qu'au présent, et qu'elle est bien *survivante*, arrêtée dans la confusion des sentiments et des émotions contradictoires, paradoxales: *à courir et à fuir, vers le passé ou l'avenir sans savoir pourquoi et parce que je n'ai pas pu faire autrement*. Entre les lignes s'écrit ici l'état de confusion de la survivante, sa douleur se dit à demi mots, dans l'insu qui se manifeste dans son aveu d'ignorance – *sans savoir pourquoi* – et d'impuissance – *je n'ai pas pu faire autrement*. Aussi, cette allusion à "l'obstruction" – juste avant ce passage, sa mère, sage-femme, pour parler du *placenta previa* explique que c'est "dans les derniers mois quant [le placenta] se met devant la tête tu as une obstruction, le placenta

*devant la tête comme une porte*<sup>158</sup> – nous renvoie à ce “lieu ombilical” qui devient la métaphore de ce lieu de l’origine qui est aussi ce lieu du passé perdu, désormais *sang lieu* au sens où le motif du placenta, lieu matriciel par excellence dont le résidu deviendra marque corporelle, est ce qui permet le passage et la circulation de l’intérieur à l’extérieur, mais aussi ce qui les empêche de se confondre, comme en fait l’expérience la narratrice dans cette séquence de rêve. Sachant qu’au moment où paraissent *Les Réveries* en 2000, Hélène Cixous n’est pas encore retournée en Algérie – elle le fera quelques années après et en fera le récit dans *Si près* (2007) – cette scène d’un retour impossible qui a eu lieu comme en rêve dans le passé, est comme la scène gémellaire de ce retour possible et impossible en même temps dans la scène de l’écriture des *Réveries*: posture paradoxale autorisée par le cadre de la rêverie et sa dimension indécidable.

Le lieu est devenu atopique, sans lieu, du fait de sa destruction, de son effacement et seule la scène de l’écriture peut lui donner *un lieu sang lieu*, c’est-à-dire un lieu où les liens du sang deviennent une métaphore qui irrigue la mémoire du lieu, permettant un passage, une circulation dont l’obstruction même traduit la réminiscence vive du lien à la mère et à sa parole, à ses mots. La naissance, la porte qu’il faut rompre pour se frayer un passage et passer, revenir, c’est-à-dire survivre, ne vont pas sans sang, c’est-à-dire sans douleur dans ces scènes rejouées à l’infini entre la mère et sa fille.

Un titre, c’est aussi le seuil d’un texte, ce qui va nous permettre d’y entrer (ou pas), et donc de passer au texte, de circuler. De la même manière, ce choix final du mot *rêverie* dans le titre peut être vu comme une autre façon de mettre l’accent sur le passage, le mouvement, l’impermanence et la variation, la métamorphose afin d’accoster aux territoires de la mémoire et de l’oubli sans figer l’histoire et la mémoire. Parce que les rêveries permettent de “donn[er]

---

<sup>158</sup> RS, 164.

à penser, au-delà de l'archive matérielle et artefactuelle, l'archivement psychique qui leur [a] donné naissance.” Comme dans une métempsychose, où l'âme se réincarne “dans un corps humain, ou dans celui d'un animal ou dans un végétal,”<sup>159</sup> la narratrice des *Réveries* circule à loisir entre sommeil et veille, entre passé et présent. La scène inaugurale, qui ouvre et clôt *Les Réveries de la femme sauvage*, c'est précisément un quasi récit de rêve, que signalent la scansion de la phrase, les italiques et les guillemets du texte, marques matérielles qui inscrivent déjà son caractère d'autre : « *Tout le temps où je vivais en Algérie je rêvais d'arriver un jour en Algérie, j'aurais fait n'importe quoi pour y arriver, avais-je écrit, je ne me suis jamais trouvée en Algérie (...).*... »<sup>160</sup> L'énoncé de ce paradoxe inaugural « *je vivais en Algérie je rêvais d'arriver un jour en Algérie* » inscrit la parole en plein travail de perlaboration – énonçant, affirmant, tenant ensemble deux énoncés contradictoires, se répétant, fuyant à toute allure de peur que n'échappent ces restes de récits de rêves condamnés à disparaître au réveil – dans ce qui tient lieu de scène-cadre à la rêverie. En effet, le livre s'ouvre sur un paragraphe qui est un extrait d'un texte écrit en pleine nuit, en un jet, comme si l'écriture était soufflée à la narratrice par un autre. Parole, écriture venues d'ailleurs et pourtant d'un contrée familière – la « terre de l'écriture » se confondant avec le « territoire du rêve », et par glissement associatif, l'Algérie elle-même semble faire partie du lieu de l'écriture qui est donc aussi en même temps « territoire du rêve ». L'italique est la marque topographique de ce dépaysement. Et à cause de ce cadre, l'énoncé de ce paradoxe inaugural « *je vivais en Algérie je rêvais d'arriver un jour en Algérie* » est validé par un dispositif d'écriture qui repose sur le principe de répétition et de translation identique à celui du rêve. Car le rêve permet la condensation, le fait de sauter d'un lieu à un autre, de la même manière qu'il permet d'être quelque part sans y être : c'est sa

---

<sup>159</sup> <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/métempsychose/50929>

<sup>160</sup> RS, 9.

nature paradoxale qui va à l'encontre de l'expérience quotidienne. La scène de l'écriture, ce motif du livre qui arrive comme une « apparition », Hélène Cixous la raconte dans beaucoup de livres avec à chaque fois des variations, mais ce qui perdure c'est la narration de l'évènement de la venue de l'écriture. La perte de ce lieu qu'est l'Algérie – perte qui a eu lieu dans le passé – est redoublée au présent par la perte des premiers feuillets sur lesquels la narratrice a écrit cette phrase-talisman, cette phrase-viatique qui à elle seule, dans sa scansion et sa répétition, semble invoquer sur un mode magique tout un monde disparu :

« *Tout le temps où je vivais en Algérie* » comme je m'en expliquais à grands traits lumineux dans ces pages que je n'arrivais pas encore à croire disparues, je l'avais désirée et pas seulement vaguement, distraitement, mais avec insistance, avec l'entêtement d'un fou d'amour, je pouvais passer des jours et des mois à l'affût debout dans la rue, exigeant un miracle, une arrivée, une apparition, convaincue que j'obtiendrais par la toute-puissance des pensées ce que je n'obtins jamais. (...)

C'était la même douleur qui me rendait folle, celle de ne pas trouver la chose même, celle dont je suis l'auteur et la créature, celle que j'avais dans la main, qui est sous mon toit, parmi moi, et qui se met à m'occuper, m'envahir, à me monter dans les poumons, aux oreilles, à la tête, à me saturer de son absence, de son retrait, qui fait de tout mon corps une algie insupportable. (...) Peut-être commençais-je à me dire, pendant la nuit de midi qui était tout ce qu'il y a de plus réaliste et cependant du jamais vu, n'est-ce pas un évènement délirant et de mauvais augure. Mais tout le contraire. Cela ressemble tellement à cette sorte de *maladie algérie* que je faisais en Algérie ou qu'elle me faisait, cette sensation d'être dépossédée par une sensation de dépossession et la réponse que je produisais, ce combat pour conquérir l'introuvable qui peut me conduire à l'autodestruction, tout comme autrefois, ici, dans mon

bureau, après si longtemps. En proie à l'indeuillable mon âme se remords jusqu'aux sangs.<sup>161</sup>

En se comparant au “fou d’amour”, Hélène Cixous fait implicitement sienne ici une filiation orientale puisque le fou d’amour rappelle la figure de Majnoun fou de Leila, dans l’histoire populaire persane *Majnoun et Leila*. Où l’on retrouve une histoire de porte: Majnoun aurait congédié Leila venue le voir et attendant devant sa porte parce que sa présence l’empêchait de penser/rêver à la Leila de son amour. De la même manière, Cixous a peut-être congédié pendant des années l’Algérie à sa porte pour se dédier à l’Algérie de ses rêves... Et comme si l’obsession de l’Algérie délaissée revenait la hanter, la narratrice se voit “dépossédée par une sensation de dépossession,” sensation qui rejoue corporellement la perte du lieu sur le mode d’une hantise qui aliène et qui ne passe pas. De la même façon, “ce combat pour conquérir l’introuvable” est l’indice que ce qui se joue ici est quasiment de l’ordre du surnaturel, comme lors du combat de Jacob avec l’ange: de manière quasiment cryptée, Hélène Cixous intègre dans l’écriture de cette scène des topoi littéraires et culturels qui disent sa filiation au judaïsme et à cette terre d’Afrique du Nord avec ses cultes maraboutiques, que confirme notamment l’usage du motif de la possession (on sait l’importance des scènes de transe dans les divers cultes maraboutiques d’Afrique du Nord). La narratrice devient folle de douleur – et sa folie elle-même a quelque chose de divin ou de sacré – la perte des pages jouant la perte du lieu dans le lieu d’un corps lui-même sublimé par la douleur et les souffrances, et dépossédé de lui-même, “transi” par la scène de l’écriture. Ainsi, tous les éléments de corporéité disent le lien passionnel et viscéral qui s’exprime à travers la douleur *qui se met à m’occuper, m’envahir, à me monter dans les poumons, aux oreilles, à la tête, à me saturer de son absence, de son retrait, qui fait de tout mon corps une algie insupportable*: la douleur occupe le corps de la

---

<sup>161</sup> RE, 15-17.

narratrice comme un conquérant, comme un colonisateur – ce sont les mêmes verbes « occuper » et « envahir » que ceux utilisés pour parler de la conquête coloniale, et comme une sorte d'entité fusionnelle, entièrement à sa chose – et comme un « visiteur de l'ailleurs », ce que la narratrice nomme « le venant ». Et la douleur la sature *de son absence et de son retrait*, autrement dit, le mouvement est contradictoire et ambivalent, jusqu'à faire de son *corps une algie insupportable*. Le préfixe de la douleur est le même ici que celui du nom du pays : il y a à nouveau confusion des corps, confusion des lieux, et la douleur devient une métaphore pour dire le pays. Comme le disait la juxtaposition *maladie algérie*, qui est comme une longue « passion du corps » au sens christique du terme :

Alors par un effort déchirant je rompis avec moi-même je me tranchai je ne sais comment, comme si je m'étais saisie à bras-le-corps, et je m'enlevais à cette scène d'engouffrement. Ensuite, toujours sans savoir comment, je me doublai moi-même. Et je mis ma propre folie à ma propre œuvre. Par un tour je me renversai, je retournai moi-même en sens contraire. J'avais perdu un trésor irremplaçable. Et c'est cette perte irremplaçable elle-même qui allait remplacer les pages dont je n'admettais pas encore la mort, même si, le temps passant, je m'approchais d'un abandon des recherches c'est-à-dire d'un abandon d'un membre de mon âme.<sup>162</sup>

Ce paragraphe clôt donc les passages qui précèdent ainsi que la séquence d'ouverture des *Réveries de la femme sauvage* s'ouvrant lui avec l'épisode de la perte des pages, scène où se rejoue la perte du pays. Scène d'ouverture de la perte des pages qui clôt également le livre, la phrase d'ouverture "*Tout le temps où je vivais en Algérie je rêvais d'arriver un jour en Algérie*" étant répétée à la toute fin du livre mais sans les guillemets. Cette circularité du récit fait de la répétition, de la réitération mais aussi du retour, des ressorts stylistiques et thématiques dont l'horizon

---

<sup>162</sup> RS, 17.

ultime est la perte. La perte réelle ou imaginaire du pays et de la (ou des) langue(s) est au final ce qui structure le rapport de l'auteur à son propre texte, et que traduit la structure du récit fait d'une succession de scènes qui se répètent plus ou moins, avec des variantes et des variations, des ajouts, où la langue invente à chaque fois d'autres manières de dire et de faire. Ainsi le texte, ce récit d'une perte qui ne passe pas, devient le lieu ultime où quelque chose de l'ordre d'un retour est enfin possible, même dans son apparent échec: autrement dit, le lieu et sa langue sont perdus, mais le lieu du texte demeure, même dans sa perte réelle rejouée dans la scène de l'écriture. L'incipit est un reste, un témoin qui témoigne et atteste d'un tout ayant disparu. Ainsi, pour citer Régine Robin, "le vrai site sera la langue"<sup>163</sup>:

On remarquera une constante chez ces écrivains, la nécessité de garder une langue inconnue ou méconnue ou supposée telle de façon à pouvoir s'appuyer fantasmatiquement sur elle.<sup>164</sup>

J'ajouterai ici que le pays, l'Algérie, se confond chez Cixous avec la place de la langue, et que pour paraphraser Régine Robin, on retrouve "la nécessité de garder [un pays] inconnu ou méconnu ou supposé tel de façon à pouvoir s'appuyer fantasmatiquement sur [lui]."

### **3. Jardins, cimetières: lieux clos et espaces infinis**

L'introduction explicite du motif du dédoublement qui court à travers tout le livre, et qui littéralement est rejoué dans la relation gémellaire au frère de la narratrice, apparaît juste après ce geste d'automutilation et de rupture *je rompis avec moi-même je me tranchai je ne sais*

---

<sup>163</sup> Régine Robin, *Le Deuil de l'origine La Langue en trop Une Langue en moins*, (Paris: Editions Kimé, 2003), 30.

<sup>164</sup> Robin, 28.

*comment:* comme si quelque chose de l'ordre d'un sacrifice avait eu lieu, le prix à payer pour s'affranchir de cette « scène d'engouffrement » est le dédoublement, et la folie qui l'accompagne: *Et je mis ma propre folie à ma propre œuvre*. La folie ici se transforme en énergie motrice, et comme la folie des illuminés, elle a quelque chose de divin. La narratrice tombe donc ici dans une sorte de transe qui la transforme en son double, la femme sauvage, scellant ainsi le passage à de l'autre. Car ce mot de sauvagerie résonne avec cet autre mot de barbarie, l'autre nom du pays perdu qui est "Berbérie ou Barbarie": ce territoire de l'Afrique du Nord aura longtemps été cette contrée imaginaire, cette *terre incognita*, véritable non-lieu que transfèrent *Les Réveries de la femme sauvage* dans leur structure itinérante, de lieux en lieux, de l'espace du jardin et du quartier du Clos-Salembier, à celui du Lycée et de la ville, avec la Grande Poste, le Ravin de la Femme sauvage, ou encore le Jardin d'Essai, entre autres. En effet, ce récit, dans sa circularité où "le point de départ coïncide avec le point d'arrivée"<sup>165</sup> est comme une sorte de récit de voyage traduisant au niveau narratif un espace géographique, et ainsi que l'explique Louis Marin:

Le propre du récit de voyage est cette succession de lieux traversés, le réseau ponctué de noms et de descriptions locales qu'un parcours fait sortir de l'anonymat et dont il expose l'immuable préexistence: géographie au sens d'une inscription de noms sur une terre qui est le référentiel absolu de tout discours, le monde en tant qu'horizon dernier de tous les actes, de toutes les conduites, de tous les comportements, expérience fondamentale. Ainsi le récit de voyage est la remarquable transformation en discours, de la carte, de l'icône géographique. Il est la figure discursive de cette image qui est elle-même la sélection de relations et d'éléments du monde analogique qui recouvre la réalité du réseau de ses lignes et de ses surfaces, mais aussi de ses

---

<sup>165</sup> Louis Marin, *Utopiques: Jeux d'espaces*, (Paris: Minuit, 1973), 66.

noms et en donne ainsi un équivalent transformé.<sup>166</sup>

Selon nous chez Hélène Cixous, “l’icône géographique” est avant tout imaginaire et demeure un horizon dépassable précisément parce que la carte est véhiculée par des mots, des noms de lieux qu’elle n’a de cesse de détourner – avec ses anagrammes, ses mots-valise et ses néologismes – et de retourner dans tous les sens de discours possibles, déjouant ainsi “l’autorité d’un discours” (colonial, phallogocentrique, etc.) qui, lui, est le propre des livres dits officiels, qui docu-mentent (*docu-menteur*, comme le formulait Agnès Varda) soit disant le réel. Il en va de même avec les photographies. Ainsi, dans ce passage de *Le Jour où je n’étais pas là*, la narratrice regarde des photographies d’archives dans un livre sur l’Algérie – on y retrouve d’ailleurs la phrase d’ouverture et de clôture des *Réveries*:

Etendues sur le lit [la narratrice et sa chatte], j’ai feuilleté le gros livre de photographies d’archives de l’Algérie. Toutes les photos, juifs, arabes, colons courageux notables, femme Kabyle, riche Européen et sa femme, de 1882 à 1945 et personne ne sourit aghas, cavaliers, caids, servante noire, dignes vieillards, joueurs d’un jeu d’échecs, chef de douar, marchand de sucreries, ouled-nail, femme-libre-capable-d’inspirer-Delacroix, colons en passe d’être riches, voyageurs de l’autobus Sétif-Constantine et personne de 1882 à 1945 pour sourire.

J’ai vécu dans ce pays. Je savais.

(...)

*Tout le temps où je vivais en Algérie mon pays natal en ne cessant pas d’aller à l’école puis au lycée comme en exil, je rêvais d’arriver un jour en Algérie [c’est moi qui souligne] pourtant mon propre pays natal, de finir par trouver la porte d’entrée (...)*<sup>167</sup>

L’écriture inventorie et donne à voir les photographies sous la forme d’une liste avec les

---

<sup>166</sup> Marin, 65.

<sup>167</sup> Hélène Cixous, *Le Jour où je n’étais pas là*, (Paris: Galilée, 2000), 26.

noms qui figurent sur les légendes. Ce sont des noms communs qui catégorisent des types: *juifs, arabes, colons courageux notables, femme Kabyle, riche Européen et sa femme (...)* *aghas, cavaliers, caids, servante noire, dignes vieillards, joueurs d'un jeu d'échecs, chef de douar, marchand de sucreries, ouled-nail, femme-libre-capable-d'inspirer-Delacroix, colons en passe d'être riches, voyageurs de l'autobus Sétif-Constantine*. Ces noms communs sont donnés pêle-mêle, renforçant l'impression d'arbitraire qui préside à leur ordre. L'hétérogénéité des catégories est aplanie, "normalisée" par le procédé de l'inventaire: et de fait, Cixous subvertit ici l'ordre du classement précisément parce que nous manquent les images. Les légendes apparaissent alors dans toute leur "splendeur arbitraire" et ce simple procédé est ce qui permet à Hélène Cixous de démonter la logique classificatoire qui les sous-tend, et la hiérarchisation explicite qu'elle promet. Même dans un livre de photographies d'archives, quelque chose de l'ordre colonial est reconduit dans ses classifications. L'auteur dynamite cet ordre en y insérant des remarques qui auraient dû figurer en aparté, hors-champ, mais qu'elle insère directement à même la liste, créant du coup une rupture logique: *et personne ne sourit* suivi un peu plus loin par *et personne de 1882 à 1945 pour sourire*. Ces commentaires ajoutés ainsi en plein milieu de l'inventaire font diversion et perturbe la linéarité d'une lecture qui fige et essentialise des types en en faisant des catégories.

Ce détail du sourire est loin d'être anodin: par cette remarque, la narratrice introduit un motif hautement significatif qui réapparaît quelques lignes plus loin (et qui était introduit en amont avec la scène d'ouverture du sourire entre la chatte et la narratrice<sup>168</sup>). Il s'agit encore une fois d'une scène douloureuse, jouant les déambulations sans issue de la narratrice jeune dans l'espace hostile de la ville:

---

<sup>168</sup> "En rentrant j'ai raconté tout cela à ma chatte. Elle s'est roulée dans la lumière de mai à mon image, offrant son ventre blanc à mes lèvres dont elle n'a pas à craindre le partage. Je lui ai souri, il n'est rien qu'elle aime autant que mon sourire, je lui ai souri avec un peu d'abandon collé dans mes entrailles." *Le Jour où je n'étais pas là*, (Paris: Galilée, 2007), 25.

... longeant ces murailles invisibles réservées aux immigrés qui se mettent en marche à leurs côtés dès qu'ils vont d'un point de la ville à un autre, je rêvais d'entrer un jour dans mon propre pays natal comme j'entrais dans la mer hospitalière, de m'y fondre, d'en être, de ne plus rôder à l'extérieur du corps de ma ville en pleine ville, ce qui m'arrivait quotidiennement (...), mais je n'ai jamais trouvé sur mon passage que des portes d'entrées fermées, je me vois frapper à une porte vert olive ou une porte vert amande à coups de petits poings en couinant: Entrez! ou bien Entrée! longuement pour rien dans l'ignorance où je demeurais du mot de passe, s'il y en avait un. Une autre différence ou un autre malentendu c'est que je souriais. Sur toutes les photos je peux me voir sourire, je souriais toujours, c'était plus fort que moi, alors que les autres ne souriaient pas et peut-être offensais-je leur non-sourire et sans aucune raison, aucun habitant des Deux Mondes n'ayant aucune raison de sourire sans méfiance pendant que je vivais en Algérie.<sup>169</sup>

La marche dans la ville a quelque chose du récit de voyage cauchemardesque, ayant mal tourné, et rappelle aussi à nouveau cette séquence de rêve éveillé des *Rêveries* cité plus haut, lorsque la narratrice retourne au Clos-Salembier. Il s'agit donc à nouveau d'une scène "dédoublée" ou "gémellaire", et l'une et l'autre se font témoins l'une de l'autre au sens où l'existence/l'écriture de l'une atteste de l'écriture/l'existence de l'autre comme le prouve la répétition ou la reprise – partielle ou entière – de certaines phrases, les archives nous montrant par ailleurs la contemporanéité de l'écriture de l'une et de l'autre. Et ce qui *a eu lieu*, dans cette scène du passé de la narratrice, l'évènement traumatique qui ne passe pas parce que quelque chose s'en échappe, s'y échappe, rendant cette scène en partie

---

<sup>169</sup> Hélène Cixous, *Le Jour où je n'étais pas là*, (Paris: Galilée, 2000), 27-28.

incompréhensible, est dû en grande partie à l'expérience corporelle et donc non-verbale de la ségrégation raciale dans l'espace de la ville par le biais de la marche. Ainsi la traduction tangible dans le territoire de la ville des inégalités du système colonial excluant certaines catégories de populations s'appréhende pour la narratrice à travers un corps en mouvement qui bute sur le non-sens de son entravement, c'est-à-dire sur le fait que les corps ne sont pas réellement libres d'aller où ils veulent, ou s'ils le sont, leur séjour est toujours précaire, toléré, en instance d'expulsion et de rejet (les portes demeurent fermées). D'où ce retour aux mêmes scènes, cette répétition des mêmes lieux. Et ici encore résonne très fortement l'impression d'enfermement propre à l'univers oppressant des récits de rêves allégoriques de Kafka, où il n'est jamais clair si l'on est dans un rêve ou dans "la réalité", ni si ce qui est décrit a "réellement" lieu. Cette mention des "Deux Mondes" rappelle également un voyage aux Enfers (le motif odysseéen est d'ailleurs très largement décliné dans tout le "cycle de l'Algérie" par Hélène Cixous). Le sourire hors-champ fait maintenant partie du champ visuel qui est décrit – à savoir elle, souriant de manière déplacée, ou plutôt ne pouvant s'empêcher de sourire dans un lieu où il n'y a pas lieu de sourire – et vient s'inscrire dans la série des moments douloureux – c'est du point de vue du regard rétrospectif de la narratrice adulte sur celle qu'elle était et de la prise de conscience ajoutée à la capacité à comprendre le malaise d'alors que la mémoire de ce sourire perdure comme un événement douloureux qui hante la narratrice et qui, dans ce geste de remémoration, devient hautement significatif. Car, encore une fois, la mémoire de ce sourire est réinterprété à l'aune de la posture de l'adulte qui aujourd'hui est à même de regarder ces archives de photographies de la période coloniale (et le cliché de son histoire personnelle se fait aussi archive) – qui sont et dans le lieu du livre et dans celui de la mémoire, intangibles – et de saisir sans comprendre précisément pourquoi *il n'y a pas lieu de sourire*. Comme s'il s'agissait donc d'un cliché photographique qu'elle aurait

conservé, avec cette scène de l'enfant qui sourit alors *qu'il n'y a pas lieu de sourire* la narratrice adulte comprend (mais l'enfant elle, *ne peut comprendre cela*) que dans l'espace inégalitaire de la colonie sourire est déplacé, hors-sujet, hors-lieu: littéralement *le sourire n'a pas de lieu* car il n'a pas de place dans l'espace colonial. La narratrice jeune devient ainsi le double intemporel de l'écrivain, sorte de témoin dont la douleur n'est pas passée car elle témoigne du fait qu'on peut imaginer encore plus douloureux que cela – que le fait de sourire est déplacé – mais ce fait en tant que tel demeure à jamais de l'ordre de l'insu: d'où sa hantise qui perdure au présent. Cette douleur reste vive et ne peut passer parce que rien ne vient délivrer la narratrice jeune de cette marche, répétée à l'infini dans une rêverie qui ne connaît pas la fin de l'oubli, au sens où cette scène est sans cesse reprise, répétée avec des variantes dans d'autres passages ou d'autres textes. La narratrice plus jeune est donc le double de la narratrice d'aujourd'hui, celle qui écrit et qui se remémore, comme si l'une était le témoin de l'autre dans la scène de l'écriture au présent, la plus jeune témoignant de cet événement qui reste, en fin de compte et malgré tout, incompréhensible et donc douloureux car au fond ce dont ce double plus jeune témoigne, c'est du caractère inassimilable du trauma surtout lorsqu'il a lieu dans l'enfance de l'être. Nous avons donc affaire ici à un procédé récurrent chez Hélène Cixous et que je qualifierais, en reprenant l'expression de Georges Didi-Huberman de *construction réminiscente*:

Il n'y a pas d'évènement pur, n'espérons donc pas en trouver le souvenir exact. Tout se juge sur la *construction réminiscente*, c'est-à-dire sur le montage de ce qui est donné (écrit dans un document ou visible sur une photographie, par exemple) avec ce qui ne l'est pas (ce qui n'a pas été consigné ou ce qui demeure dans le hors-champ). Tout se juge sur la façon dont chacun, bribes à l'appui, organise, perlabore et remonte le

temps de l'histoire.<sup>170</sup>

C'est donc un peu comme si les clés d'un livre d'Hélène Cixous se trouvaient à chaque fois cachées dans un autre livre: le motif du double et du dédoublement est décliné au niveau de la scène, d'un point de vue structurel avec la réécriture de la même scène avec des variantes et/ou l'insertion et la répétition des mêmes phrases. Ce motif se décline beaucoup dans la relation au frère, mais aussi dans la relation à l'ami qu'est Jacques Derrida. L'un et l'autre, frère et soeur, forment comme un couple des origines, Hélène Cixous les inscrivant clairement dans la scène de l'écriture comme le paradigme du premier couple, Adam et Eve, dans leur jardin d'Eden du Clos-Salembier:

Tout ce qui nous arrivait au Clos-Salembier nous venait en féminin et en masculin et inversement et nous nous étions nécessaires et insuffisants, il me semblait que notre couple tirait au masculin, mais selon mon frère nous étions menés par le féminin, et tout cela provenait de l'incessante turbulence nébuleuse algérienne sexuelle.<sup>171</sup>

La scène de l'écriture fait du frère une sorte de double masculin *et* féminin de la narratrice, et leur relation gémellaire permet d'inscrire dans les scènes de leurs échanges la question de la différence sexuelle telle qu'elle se construisait dans l'incertitude d'un lieu lui-même indécidable – il s'agit d'une *nébuleuse algérienne sexuelle* – cette dénomination traduisant l'air de rien la différence culturelle sous-jacente. Le frère est aussi “celui par qui le scandale arrive,” autrement dit celui qui n'hésitera pas à contredire la narratrice, à s'opposer à ses souvenirs et à ses interprétations. Le frère est comme un autre soi-même qui signifie que la mémoire n'est pas une ni unilatérale mais multiple, changeante, et surtout oublieuse et inventeuse de lieux. Leur relation magnifie l'ambivalence de la remémoration en l'inscrivant dans des scènes d'écriture, faites de reprises et de variations infinies. Ainsi, cette “attaque” en bonne et due

---

<sup>170</sup> Georges Didi-Huberman, *Essayer voir*, (Paris: Minuit, 2014), 17.

<sup>171</sup> RS, 24.

forme du frère, qui sera répétée comme un leitmotiv dans *Les Réveries de la femme sauvage*:

– Tu n’as pas connu l’Algérie, dit mon frère lui aussi expulsé du pays connu en vingt-quatre heures, c’était sa sentence et sa conclusion. C’est ainsi qu’il attaque le sujet. Comme si nous étions assis dans les fauteuils dans lesquels nous prenons place chaque fois qu’à notre insu la scène qui fait de nous le premier couple recommence. Naturellement cette scène je ne la vois pas quand j’y suis j’y suis dans le fauteuil c’est seulement maintenant en faisant un pas d’une page sur le côté que je nous vois et je reconnais la nécessité des fauteuils en tant que garde-fous. La pièce si calme soit-elle en apparence est en réalité parcourue par de grands courants de violence, en apparence nous nous parlons, mais jamais de bavardage, en vérité sans avoir l’air de quitter nos fauteuils c’est titanesque ce que nous soulevons et renversons, un pays côtier bordé d’une mer que nous ne cessons de battre, percer, courir, passer, le cimetière tout entier avec ses tombes dont, réunissant nos peines et nos colères, nous secouons les dalles les monuments les troncs comme les miettes d’un sale banquet carnivore, les Villes, Ville d’Oran et Ville d’Alger, sous nos pieds nus – chaque fois que je revois les pieds de mon frère, ses gros orteils recourbés sur les bords des marches, sa façon d’agripper le monde avec ses doigts de pied, je vois mes propres pieds d’antan, c’est à nos pieds que l’on voit clairement la parenté, les mêmes pieds, et ce sont les pieds de mon père, la même façon – mon frère – mon père, de prendre l’Algérie par la terre – mon frère n’ayant jamais cessé de tenir et d’être tenu, moi au contraire ayant un jour lâché prise et allongé les orteils – et nos pieds nus sentent rouler les muscles séismés de cette terre continuellement agitée.<sup>172</sup>

Le motif du premier couple inscrit cette scène dans un horizon biblique et mythique, et donc

---

<sup>172</sup> RS, 19-20.

hors du temps – *chaque fois qu'à notre insu la scène qui fait de nous le premier couple recommence* – et l'insu la place également du côté de l'inceste, composante refoulée des rapports familiaux qui explose au grand jour lors de ces "scènes de couple". Car en effet cet horizon biblique et mytique des origines est immédiatement trivialisé, non sans ironie, par l'autre référence implicite qu'est la scène de ménage. En effet, leur *premier couple* ressemble à s'y méprendre à un "vieux couple" qui sans cesse reconduit – *recommence* – la même conversation, la même dispute. Et la scène sans cesse reprise et recommencée entre frère et sœur se joue dans la prise de risque de la confusion des corps – les fauteuils sont des garde-fous – confusion des corps qui passe en premier lieu par le langage – *nous nous parlons mais jamais de bavardage*. Leur relation passionnée et passionnelle trouve à se dire, à se traduire dans le rapport au lieu qu'est l'Algérie, comme si la confusion des corps, la dimension quasi incestueuse de leurs échanges trouvait à se traduire dans le rapport au lieu. Ainsi, le territoire et la géographie, l'espace urbain sont intériorisés et transférés dans la scène de l'écriture: *...c'est titanesque ce que nous soulevons et renversons, un pays côtier bordé d'une mer que nous ne cessons de battre, percer, courir, passer, le cimetière tout entier avec ses tombes dont, réunissant nos peines et nos colères, nous secouons les dalles les monuments les troncs comme les miettes d'un sale banquet carnivore, les Villes, Ville d'Oran et Ville d'Alger, sous nos pieds nus...* Ce qui prédomine encore une fois ici, c'est la passion – le frère et la sœur sont tels deux Atlas qui refont les pourtours et les frontières de l'Algérie, manière sans doute de ravir le lieu perdu à la linéarité implacable de l'histoire coloniale. Leur rapport au lieu reste donc charnel par devers tout, d'où l'importance de ce motif des pieds nus qui est récurrent dans plus d'un texte d'Hélène Cixous: *c'est à nos pieds que l'on voit clairement la parenté, les mêmes pieds, et ce sont les pieds de mon père, la même façon – mon frère – mon père, de prendre l'Algérie par la terre*. Cette prise de l'Algérie par la terre n'est donc point conquérante au sens d'une conquête colonial, mais à l'inverse elle stipule un attachement

antique, quasiment archaïque, au lieu et où l'enracinement signifie avant tout l'identité d'être humain – et l'on peut songer ici à l'image de Platon<sup>173</sup> selon laquelle l'homme dressé sur la terre a ses racines qui vont vers le ciel.

On reconnaît également dans ce passage des tropes récurrents dans l'œuvre de Cixous: le cimetière, la tombe, les pieds nus et la terre foulée avec sensualité et gourmandise – il s'agit *d'un sale banquet carnivore*, comme si le frère et la sœur étaient deux cannibales dévorant lieux et gens (le cannibalisme étant encore une fois une manière de signaler la dimension incestueuse inconsciente et sous-jacente, jouée dans le rapport au lieu) – avec une énergie reçue en retour, terre qui soutient et qui détruit en même temps. Mais se trouve aussi dans ce passage ce motif si important dans l'œuvre d'Hélène Cixous qui est le motif du jardin, depuis *Un vrai jardin*<sup>174</sup> dont les dernières phrases disent la confusion de corps entre la narratrice et la terre du jardin:

Finalement tout le monde passa sauf moi. Un moment plus tard une bombe tomba là où j'avais cru avoir un nombril. Je sautai. Autrefois j'aurais eu peur. Mais maintenant je savais que c'était moi le jardin. J'étais le jardin, j'étais dedans, j'étais fait de diamants uniques et je n'avais pas de nom. Terre, Terre, criai-je.<sup>175</sup>

Déjà dans *Un vrai jardin* le lieu se confond avec le corps de la narratrice allégorisant la scène de l'écriture à venir où corps et écriture deviennent indiscernables. Ici, le mouvement est inversé, c'est la dissolution du sujet dans le lieu clos du jardin qui donne corps à la scène, autrement dit, il y a effacement du corps dans un lieu où seule la voix narrative demeure, sans lieu: autrement dit encore, sans assignation de genre ou d'espèce, sans identité et quasiment sans mémoire. Seuls demeurent le présent et la terre. Il est intéressant d'avoir en

---

<sup>173</sup> cf. Platon, *Timée*, (90a) et (90b).

<sup>174</sup> Hélène Cixous, *Un vrai Jardin*, (Paris: L'Envers/L'Herne, 1971).

<sup>175</sup> Hélène Cixous, *Un vrai Jardin*, (Paris: L'Envers/L'Herne, 1971), 34.

mémoire *Un vrai jardin* à la lecture des scènes de jardin du Clos-Salembier car sa langue étrangement atopique, à l'opposé de celle des *Rêveries*, partage néanmoins ce constat de ce qui a été à dessein oublié autrefois: la douleur et la perte, répétées sans fin, pour conjurer l'oubli, peut-être.

Dans le jardin des *Rêveries*, c'est comme si la narratrice et son frère était le premier couple du Jardin d'Eden *assis dans les fauteuils dans lesquels nous prenons place chaque fois qu'à notre insu la scène qui fait de nous le premier couple recommence*, et donc dans une sorte de hors-temps, de présent perpétuel d'avant les commencements qui fait écho à la temporalité a-temporelle et atopique d'*Un vrai jardin*. La dimension biblique inscrit leurs échanges dans le lieu du jardin qui est un lieu hautement hétérotopique, tout comme le cimetière – autre lieu emblématique chez Cixous – ainsi que l'explique Michel Foucault:

Troisième principe. L'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles. (...) l'exemple le plus ancien de ces hétérotopies, en forme d'emplacements contradictoires, l'exemple le plus ancien, c'est peut-être le jardin. Il ne faut pas oublier que le jardin, étonnante création maintenant millénaire, avait en Orient des significations très profondes et comme superposées. Le jardin traditionnel des persans était un espace sacré qui devait réunir à l'intérieur de son rectangle quatre parties représentant les quatre parties du monde, avec un espace plus sacré encore que les autres qui était comme l'ombilic, le nombril du monde en son milieu, (c'est là qu'étaient la vasque et le jet d'eau); et toute la végétation du jardin devait se répartir dans cet espace, dans cette sorte de microcosme. Quant aux tapis, ils étaient, à l'origine, des reproductions de jardins. Le jardin, c'est un tapis où le monde tout entier vient accomplir sa perfection symbolique, et le tapis, c'est une sorte de jardin

mobile à travers l'espace. Le jardin, c'est la plus petite parcelle du monde et puis c'est la totalité du monde. Le jardin, c'est, depuis le fond de l'Antiquité, une sorte d'hétérotopie heureuse et universalisante (de là nos jardins zoologiques).

Quatrième principe. Les hétérotopies sont liées, le plus souvent, à des découpages du temps, c'est-à-dire qu'elles ouvrent sur ce qu'on pourrait appeler, par pure symétrie, des hétérochronies; l'hétérotopie se met à fonctionner à plein lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel; on voit par là que le cimetière est bien un lieu hautement hétérotopique, puisque le cimetière commence avec cette étrange hétérochronie qu'est, pour un individu, la perte de la vie, et cette quasi éternité où il ne cesse pas de se dissoudre et de s'effacer.<sup>176</sup>

Si le jardin en tant qu'hétérotopie est "heureux et universalisant", dans *Les Réveries de la femme sauvage*, pour la narratrice, il s'y apparente davantage à l'enfer: "je vivais dans les hauteurs de l'Enfer au Clos-Salembier."<sup>177</sup> Le jardin du quartier du Clos-Salembier – ce lieu-dit inscrit clairement la clôture, l'enfermement au cœur de son nom – est *l'enfer du paradis* – surtout lorsque l'on a à l'esprit les changements urbains qui effectivement transforment un quartier idyllique en un espace surpeuplé remplis de tensions diverses – et devient paradigmatique de tout rapport dans les territoires de la colonie. Le jardin englobe bien des mondes donc, mais des mondes hostiles qui n'arrivent pas à cohabiter, alors qu'ils partagent le même espace: "en plus au Clos-Salembier c'était la guerre des sexes guerre brute guerre pareille à la guerre des roses":<sup>178</sup> la question des genres, du masculin et du féminin, est exacerbée dans un espace où se surajoutent tensions sociales et raciales, faisant du Clos-Salembier un microcosme où la

---

<sup>176</sup> Michel Foucault, "Des Espaces Autres," *Architecture Mouvement Continuité* 5 (1984): 46-49. Cf. <http://foucault.info>

<sup>177</sup> RS, 41.

<sup>178</sup> RS, 43.

violence a comme des accents de guerre civile. “Au Clos-Salembier, je ne voyais pas de fin, ni de pain, ni de paix, je ne savais pas, je ne croyais pas, mon coeur hurlait dans sa cage, Le Chien comme moi:”<sup>179</sup> encore une fois, la violence des rapports de genre, de classe et d’origines se traduit dans l’espace ségrégué et dans l’enfermement de la narratrice qui, telle son chien, est enfermée dans une cage. D’où son irrépressible désir de partir définitivement:

“Je partirai, je laisserai toute l’Algérie Clos-Salembier derrière moi, je ne reviendrai plus jamais (...),”<sup>180</sup> car c’est toute l’Algérie que contient le Clos-Salembier. La narratrice commence d’ailleurs à s’en échapper grâce à la lecture: “Je lisais au Clos-Salembier parce qu’il était absolument impossible de survivre sans livre (...) puisque tout ce qui se passait devant et derrière le portail enchaîné était cri de folie idiotie ténèbre lancements de pierre et de terre.”<sup>181</sup> La lecture devenant un acte de survie qui permettra éventuellement la fuite ultérieure, car s’échapper de la cage reste son objectif, encore maintenant: “Je file maintenant vers la fin de ce chapitre, entre le Vélo et la Bicyclette il faut sortir de la cage du Clos-Salembier et passer au présent.”<sup>182</sup>

Dans *Manhattan Lettres de la préhistoire*, l’évocation du Clos-Salembier est encore plus radicalement explicite par rapport à la dimension douloureuse qui se rattache à ce lieu:

nous n’en disons jamais un mot, quoiqu’il existe quand même mais subreptice entre nous une sorte de mot de passe, du nom bizarre de Clos-Salembier, nous disons souvent Clos-Salembier, comme si nous parlions du quartier d’Alger où nous fûmes enclos et cloués ensemble il y a plus de quarante ans (...)<sup>183</sup>

Ici le frère et la sœur sont *cloués ensemble*: cette image dit encore une fois la confusion des

---

<sup>179</sup> RS, 78.

<sup>180</sup> RS, 79.

<sup>181</sup> RS, 82.

<sup>182</sup> RS, 83.

<sup>183</sup> Hélène Cixous, *Manhattan Lettres de la préhistoire*, (Paris: Galilée, 2002), 17.

corps mais traduit aussi la violence de leur “attachement” au lieu, avec le double-sens sacrificiel qui en fait des sortes de victimes sur l’autel du lieu-dit du Clos-Salembier. Avec l’enclos, on retrouve encore une fois l’idée d’enfermement et l’impossibilité de circuler librement. A l’origine de l’écriture, il y a donc ce jardin qui est comme une métaphore du pays tout entier, l’Algérie tout entière semble se dire à travers un jardin:

Tout ce qui bouge en moi tout ce qui se met en marche et court après, et donc l’écriture peut être ramené aux portes d’Oran d’abord et plus tard aux portes différentes d’Alger, il me semble que je peux toujours être ramenée ou que je suis ramenée aux portes invisibles des villes très différentes d’Oran puis d’Alger, et surtout à leur invisibilité source des mésaventures renouvelées du fait que ne les voyant pas je m’y heurtais ou j’y étais heurtée, en tout cas je les sentais comme une personne aveugle sent bien venir à sa rencontre les barreaux et les portails, et avance hérissée disant “je vois un portail, je vois un grillage” en se servant toujours du mot voir justement pour ce qu’elle ne voit pas avec les yeux mais qu’elle voit avec tout ce qui se substitue aux yeux, le pressentiment, la respiration, les oreilles du cœur, tous les autres organes doués de voir, et la pointe des doigts.

Ville a d’ailleurs toujours signifié pour moi cent portes Ville assiégée assiégeante clos camp retranché barbelés enceinte Clos-Salembier niche enclave captivité sorties troie oran alger sang homme et sang femme sans moi (...).<sup>184</sup>

Des détails significatifs comme les barreaux et le portail disent bien là encore l’enfermement, mais le plus significatif est cette invisibilité des portes: de manière totalement personnelle et sur un registre qui n’a l’air d’appartenir qu’à une forme de récit de soi, Hélène Cixous traduit toute l’expérience de vivre dans un espace colonial, où les lieux et les personnes sont

---

<sup>184</sup> RS, 48-49.

ségrégués. Sans jamais avoir recours à cette langue usée du pouvoir et des dominants, de ceux qui maîtrisent la parole, on peut dire qu'elle la détourne pour lui faire dire de l'intérieur cette expérience aliénante qui est de l'ordre du trauma. Le dernier paragraphe avec son absence de ponctuation crée une forme d'inventaire qui nivelle les lieux, les êtres, les choses et les mots entre eux: *clos camp retranché barbelés enceinte Clos-Salembier niche enclave captivité sorties troie oran alger sang homme et sang femme sans moi*. Une forme d'égalité est ainsi créée avec ces lieux devenus atopiques dans la phrase, alignés sans distinction typographique – pas de majuscules sauf pour le Clos-Salembier, qui reste ainsi le *lieu capital* sans doute parce que matriciel et originaire, ni de virgules – ni topographique, de même que l'homme et la femme et la narratrice. L'intercalage du *sang* et de son homonyme *sans* – *troie oran alger sang homme et sang femme sans moi* – entre les noms de lieux, plus précisément les noms de ville et les mots *homme* et *femme* et le *moi* de la narratrice/auteure, est un exemple de plus de confusion des corps traduite dans et par les mots de la langue: l'indécidabilité devient leur point d'ancrage dans une phrase qui crée un effet d'équivalence grâce au recours à l'inventaire. Tout porte à penser que dans la scène de son écriture, la narratrice/auteure se confond avec ses mots, comme la narratrice plus jeune d'*Un vrai jardin* se confondait à la fin de la nouvelle avec la terre, terre qui pourrait aussi bien être celle des *Réveries*, comme si l'une "valait" pour l'autre, comme si encore l'une *témoignait* pour l'autre (terre et narratrice confondues ensemble, jumelle l'une de l'autre).

Pour conclure, le motif du jardin pourrait être encore une autre atopie, dans la commémoration de l'amitié et d'une forme de destin partagé, dans le souvenir du Jardin d'essai à Alger qui est à l'opposé de celui du Clos-Salembier (en apparence), et que partage dans un geste d'écriture au présent Hélène Cixous avec Jacques Derrida, recréant une scène commune imaginaire qui n'a eu lieu que dans le lieu du texte et qui perdure donc de manière

fantasmagorique *et* réelle dans le présent de la lecture:

deuxième paradis et le dernier, celui après lequel il n'y en eut plus à perdre fut le Jardin d'essai, un Jardin où lui comme moi comme lui, nous fîmes la découverte de tous les essais qui poussent à l'oreille et à l'âme, Jardin d'essai adoré à la lettre, avec ses allées de palmiers, de yuccas, de bambous, de *d* et de *c*, des *c*, des *c*'est, car jamais nous n'allâmes en ces allées sans nous sentir lire et lus dans la symétrie magique des forêts, longeant des palais de palmes et de sons, marchant, la main dans la main du père au milieu de l'homonymie française. Je fis cela de mon côté, jouir des coïncidences verbales, jusqu'au jour où se dressa devant moi la version *Décès* du Jardin. Un jardin d'Alger fut le premier essai de notre littérature. Et qu'est-ce qu'on essayait dans ce jardin? On essayait d'être. Et de survivre. Et de sauvegarder. Et de donner naissance. Et de voir arriver, depuis la clôture qui avait vue sur mer, les voiles qui promettent et menacent.<sup>185</sup>

Ce texte dit bien qu'il y avait et qu'il y a encore tout un programme dans un jardin, tout un programme de survie. Malgré la clôture du lieu, une ouverture et un horizon étaient possibles, et quoi qu'il en soit, l'un et l'autre, Cixous et Derrida, se sont bel et bien échappés – évadés – du lieu fermé qu'était la colonie pour se réfugier peut-être dans l'espace infini et atopique du jardin, y réinventant une scène fraternelle sans/sang lieu.

---

<sup>185</sup> Hélène Cixous, "Ce corps étranjuif", *Judéités Questions our Jacques Derrida*, (Paris: Galilée, 2003), 70.

#### 4. Conclusion : Scènes originaires

En tant qu'écrivain "algérien", Hélène Cixous appartient à la communauté juive d'Algérie, doublement marquée par la période coloniale et par son exil forcé au moment de l'indépendance de l'Algérie en 1962. Au regard de ces contextes historique et politique, l'œuvre d'Hélène Cixous permet de revenir sur les questions de genre qui ont été profondément refoulées dans le contexte colonial et postcolonial. Son style a été, depuis les années 70 et la publication de son essai-phare *Le Rire de la Méduse* en 1975 – qui a marqué la naissance du féminisme français et post-structuraliste – profondément intertextuel, et son écriture a mis en scène de nombreuses manières les multiples conflits, contradictions et problèmes généalogiques auxquels doivent faire face les femmes qui écrivent dans le contexte d'une société qui a théorisé le féminisme tout en réprimant le corps féminin. Et c'est précisément ce corps qui fait retour dans sa mise-en-scène de la scène des origines de son écriture, enchâssée dans l'histoire douloureuse et conflictuelle qu'elle aura eu avec l'Algérie française. Ainsi les questions de ce qui est naturel et de ce qui ne l'est pas posées à travers le prisme de la question des genres dans le contexte colonial et post-colonial permet de jeter un éclairage nouveau sur la dimension socialement construite des identités sexuelles et des identités tout court. D'où ce recours au surnaturel, et cette mise-en-scène de moments de dédoublement qui ne sont pas sans rappeler cette *Dé-proprietion, dé-personnalisation* dont il est question dans *Sorties*:

*Dé-proprietion, dé-personnalisation*, parce qu'excédante, démesurée, contradictoire, elle détruit les lois, l'ordre "naturel", elle lève la barre qui sépare le présent du futur, birlant la loi rigide de l'individuation. Privilège disait Nietzsche (*La Naissance de la tragédie*) des forces divinatoires et magiques. Qu'advient-il du sujet, du pronom personnel, de ses possessifs lorsque osant gaiement ses métamorphoses (parce que

depuis son dedans qui fut longtemps son monde elle est en rapport de désir pénétrant avec tout son être) elle fait soudain circuler une autre façon de connaître, de produire, de communiquer, où chacun est toujours bien plus d'un, où sa puissance d'identification met en déroute le même. Et du même mouvement éparpillant, traversant, par lequel elle se fait une autre, un autre, elle rompt avec l'explication, l'interprétation et toutes les instances de repérage, de localisation. Elle oublie. Elle procède par oublis, par bonds.

Elle vole.<sup>186</sup>

Le *Elle vole* final de ce passage, qui pourrait se lire comme l'envers théorique de l'écriture de textes comme ceux du "cycle de l'Algérie" (mais pas uniquement), et surtout comme un commentaire avant la lettre de la narratrice à venir des *Réveries*, je le prends également comme le signe avant-coureur de cette dimension surnaturelle qui entoure, telle une clôture, le toponyme du Ravin de la Femme Sauvage. L'écriture de Cixous y devient un lieu sans lieu, atopique, pour mettre en scène la figuration problématique d'une identité qui serait seule et unique, et de ce qui la trouble, permettant ainsi à un espace théorique d'émerger dans l'espace d'une écriture de soi, marqué du sceau de la mémoire intime et individuelle. Ainsi, un espace intertextuel atopique est créé qui autorise l'émergence d'une écriture féminine et masculine en même temps. Autrement dit, son écriture englobe tous les potentiels des genres (dans la polysémie de ce mot), de manière ambivalente et ce de façon à inscrire de l'instabilité et du trouble au sein de postures individuelles qui ne cessent de changer dans son écriture (que l'on songe aux multiples figures de couple ou de double jumeaux par exemple).

Dans *Les Réveries de la femme sauvage*, ce sont les lieux perdus qu'Hélène Cixous institue comme événements déclencheurs et moteurs de l'écriture elle-même. Lorsque la narratrice

---

<sup>186</sup> Hélène Cixous, *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, (Paris: Galilée, 2010 (1975), 133-134.

dit « je me souviens des jours qui viennent ici », cet *ici*, est une sorte d'ancre spatiotemporelle, un procédé stylistique réitéré en référence à un *ici et maintenant* omniprésent et absent tout à la fois, au sens où ses récits ne cessent de se transférer d'un lieu à un autre, de passer d'une scène à l'autre, et d'une temporalité à une autre. Ainsi passé, présent et futur se retrouvent au gré des scènes, et surtout des échanges, des conversations avec le frère, et avec les absents, qui ont lieu dans une sorte de présent paradoxal (puisque partie prenante de la rêverie). La relation au frère, lue comme une variante du couple originel, en ce sens que le frère partage ce lieu perdu de l'Algérie comme origine, mais encore et surtout comme double impossible au sens où lui, il a « profité de l'extraordinaire ouverture sur la terre que contenait le Vélo [et qu'elle n'a] pas connu l'Algérie »<sup>187</sup>. Ce leitmotiv du vélo, lié à la question cruciale de la différence sexuelle, parce qu'il est le véhicule qui permet de traverser les frontières de l'espace urbain et celles des genres (la mère leur offre un vélo de fille, vélo que s'appropriera le frère au final), et la phrase inaugurale du début – « *je vivais en Algérie je rêvais d'arriver un jour en Algérie* » – sont deux exemples parmi d'autres de quasi lieux rhétoriques au sens où ils sont répétés avec des variations tout au long des *Rêveries de la femme sauvage*, réitérant en permanence ce paradoxe de vivre dans un lieu sans s'y être jamais trouvé, défiant le « bon sens » en posant que l'on puisse ne pas être quelque part lorsque l'on y est, et ne pas avoir une chose alors qu'on la possède... Au-delà de la banalité, voire de la trivialité apparente des objets, des situations, des lieux, l'écriture de Cixous instaure un dispositif où ceux-ci deviennent véhicules, transports, métaphores qui ouvrent le récit à ce qui le trouble et l'altère. Ainsi, ce que la scène inaugurale du début inaugurerait, la poursuite d'un lieu perdu - l'Algérie – où l'évènement de sa perte était sans cesse reconduit dans le présent de la scène de l'écriture, vaut comme scène originaire de quasiment tous ses livres où l'Algérie apparaît.

---

<sup>187</sup> RS, 26 et aussi 23: « Tu as refusé le Vélo et donc l'Algérie, ainsi parle mon frère et certes le raisonnement est valide. »

La perte immédiate qui suit l'évocation de celle de l'Algérie, celle des feuillets sur lesquels la narratrice dit avoir écrit son histoire, confirme cette dimension paradigmatique de la scène de l'écriture comme scène de l'origine. Ainsi, la perte du lieu qui a eu lieu dans le passé est redoublée au présent par la perte des feuillets, comme si le lieu matériel de l'écriture devenait la métaphore du lieu originaire, celui d'où elle vient, et où elle dit n'avoir pourtant jamais été. Le déroulé de cette scène première intègre dans sa construction une dimension spéculaire et répétitive qui sera aussi celles de toutes les autres scènes du récit, et du « cycle de l'Algérie », arrivant ainsi à restituer quelque chose du lieu perdu : par ce dispositif, quelque chose de l'évènement passé ne cesse d'être réactualisé dans le présent de l'écriture pour l'auteur et dans celui de la lecture pour le lecteur. Et c'est comme si, telle une image écran, le nom de l'Algérie cachait, plus qu'il ne révélait, un lieu voire *des lieux*. En effet ce nom de lieu – à travers lequel ce sont *des noms* qui surgissent, qui sont rendus dans l'écriture, dans toute leur puissance événementielle, c'est-à-dire au sens où ils rendent présent l'absence même, des lieux, des êtres (le Clos-Salembier, le père décédé, le Chien Fips, etc.) – est ce qui permet à la scène de l'écriture d'advenir dans un mouvement où ce qui se joue, c'est encore *un autre lieu, atopique*. J'ai voulu ainsi montrer comment chez Cixous le lieu perdu est ce qui fait perdurer le non-lieu de la souffrance, de la douleur et de la violence, où la mémoire intime et familiale est à jamais arrimée à une mémoire plus souterraine et collective, celle de « l'enfer du paradis »<sup>188</sup> – expression qui résonne avec celles de tant d'autres écrivains nés en Algérie – pour tenter de dire ce trauma d'être rejeté du lieu perdu sans cesser d'y faire retour dans le lieu de l'écriture, devenu comparable à ce « moment où nous croyions justement être admis [donc] nous croyions avoir atteint un lieu, une situation, [et alors] le même lieu nous rejetait

---

<sup>188</sup> RS, 121 : « - Je te suggère d'appeler ce livre le Paradis Perdu dit mon frère. C'est-à-dire l'Enfer Perdu dis-je. Tout ce que nous perdons est paradisiaque dit mon frère. C'est infernal dis-je. L'enfer du paradis. »

(...).»<sup>189</sup>

---

<sup>189</sup> RS, 126.

## Bibliographie

- Agamben, Giorgio. « Walter Benjamin et le démonique. *Bonheur et rédemption historique dans la pensée de Benjamin* ». *La Puissance de la pensée Essais et conférences* (trad. J. Gayraud et M. Rueff). Paris : Rivages poche, 2011 (2006). 237-271.
- Enfance et histoire* (Trad. Y. Hersant). Paris: Payot & Rivages, 2002 (1978).
- Agier, Michel. *Un Monde de camps*. Paris: La Découverte, 2014.
- Anderson, Warwick, et al. *Unconscious Dominions Psychoanalysis, Colonial Trauma, and Global Sovereignties*. Durham, London: Duke U Press, 2011.
- Arnaud, Jacqueline. *La Littérature maghrébine de langue française Le Cas Kateb Yacine*. Paris: Publisud, 1985.
- Au sujet de Shoah: le film de Claude Lanzmann*. Paris: Belin, 1990.
- Augé, Marc. *Non-Lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Seuil, 1992.
- Les Formes de l'oubli*. Paris : Payot & Rivages, 1998.
- Le Temps en ruines*. Paris : Galilée, 2003.
- Aumont, Jacques « La Traversée des ruines ». *L'Invention de la figure humaine Le cinéma : l'humain et l'inhumain*. Paris : Cinémathèque française/Musée du cinéma, 1995.
- Baeque, A., Chevalier, P. *Dictionnaire de la pensée du cinéma*. Paris: Quadrige/PUF, 2012.
- Bakhtin, M.M. *The Dialogic Imagination: Four Essays by M.M.* Translated by Caryl Emerson & Michael Holquist, University of Texas Press, 1981.
- Bálint Kovács, András. *Screening Modernism European Art Cinema, 1950-1980*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 2007.

- Baqué, Dominique. *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*. Paris: Editions du Regard, 2004.
- Bellour, Raymond. *L'Entre-Images Photo. Cinéma. Vidéo*. Paris : La Différence, 1990.
- Le Corps du cinéma: hypnoses, émotions, animalités*. Paris: P.O.L, 2009.
- Benjamin, Walter. *Illuminations* (trans. H. Zohn). New York : Schocken Books, 2007 (1968).
- Paris, Capitale du XIXe siècle Le Livre des passages* (éd. R. Tiedemann, trad. J. Lacoste). Paris: Le Cerf, 1989.
- Petite histoire de la photographie*. Paris: Allia, 2012.
- Reflections* (trans. E. Jephcott). New York : Schoken Books, 2007 (1978)
- Bernardi, Sandro. *Antonioni. Personnage paysage*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2006.
- Blanchot, Maurice. *L'Espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.
- L'écriture du désastre*. Paris : Gallimard, 1980.
- Bonn, Charles. *Kateb Yacine : Nedjma*. Paris : PUF, 1990.
- (dir.). *Migrations des identités et des textes entre l'Algérie et la France, dans les littératures des deux rives*. Paris : L'Harmattan, 2004.
- Bresson, Robert. *Notes sur le cinématographe*. Paris: Folio Gallimard, 1988 (1975).
- Les Camps et la littérature Une littérature du XXe siècle*. Poitiers : La Licorne 78, Presses U de Rennes, 2006.
- Camus, Albert. *Chroniques algériennes*. Paris : Gallimard, 1958.
- Le Premier homme*. Paris : Gallimard, 1994.
- Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience Trauma, Narrative, and History*. Baltimore, London: The Johns Hopkins U Press, 1996.
- Cassin, Barbara (dir). *Vocabulaire européen des philosophies*. Paris : Seuil, Le Robert, 2001.

Cauquelin, Anne. "Lieux et non-lieu de l'art contemporain." Quaderni 40 - Hiver 1999-2000.

Certeau, Michel (de). *Le Lieu de l'autre*. Paris : Gallimard, Seuil, 2005.

Char, René. *Feuillets d'Hypnos Fureur et Mystère*. Paris: Gallimard, 1948.

Chikhi, Beida ; Douaire-Banny, Anne (dir.). *Kateb Yacine Au cœur d'une histoire polygonale*.

Rennes: Presses U de Rennes, 2014.

Cixous, Hélène. *Un vrai Jardin*. Paris: L'Envers/L'Herne, 1971.

*Le Rire de la Méduse et autres ironies*. Paris: Galilée, 2010 (1975).

*Le Jour où je n'étais pas là*. Paris: Galilée, 2000.

*Les Rêveries de la femme sauvage*. Paris : Galilée, 2000.

"La Fugitive", *Études littéraires*, vol. 33, n° 3, 2001.

*Manhattan Lettres de la préhistoire*. Paris: Galilée, 2002.

"Ce corps étranjuif", *Judéités Questions our Jacques Derrida*, (Paris: Galilée, 2003)

Daney, Serge. "Le Travelling de Kapo", *Persévérance, entretien avec Serge Toubiana*. Paris: P.O.L, 1994.

Davoine, Françoise, et Jean-Max Gaudillière. *Histoire et trauma La folie des guerres*. Paris : Stock, 2006 (2004).

Derrida, Jacques. « Circonfession », in Geoffrey Bennington et Jacques Derrida, *Jacques*

*Derrida*, Paris, Seuil, « Les Contemporains », 1991

*Le Monolinguisme de l'autre*. Paris : Galilée, 1996.

"Des Tours de Babel", *Psyché Invention de l'autre*. Paris: Galilée, 1987-1998.

*H. C. pour la vie, c'est à dire ...* Paris : Galilée, 2002.

Didi-Huberman, Georges. *Phasmes Essais sur l'apparition*. Paris : Minuit, 1998.

*Génie du Non-Lieu Air, Poussière, Empreinte, Hantise*. Paris : Minuit, 2001.

*Images malgré tout*, Paris : Minuit, 2003.

*Quand les images prennent position, L'oeil de l'histoire, 1.* Paris: Minuit, 2009.

*Essayer voir.* Paris: Minuit, 2014.

Fédida, Pierre. *Le Site de l'étranger La situation psychanalytique.* Paris : PUF, 2009 (1995).

Felman, Shoshana, and Dori Laub. *Testimony Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History.* New York, London: Routledge, 1992.

Freud, Sigmund. *Au-delà du principe de plaisir* (trad. Laplanche et Pontalis). Paris : Payot, 1981 (1920).

Gantheret, François, et Claude Lanzman. « Les Non-lieux de la mémoire ». Paris : *Nouvelle Revue de Psychanalyse* 33, Gallimard, 1986. 11-24.

Glissant, Edouard. *Préface.* Kateb, Y. *Le Cercle des Représailles.* Paris : Seuil, 1998 (1959)

*Poétique de la relation.* Poétique III. Paris: Gallimard, 1990.

Goumeziane, Smail. *Algérie L'histoire en héritage.* Paris : Editions Non Lieu, 2011.

Graebner, Seth. *History's Place Nostalgia and the City in French Algerian Literature.* Plymouth, U.K.: Lexington Books, 2007.

Heckner, Elke. « Whose Trauma Is It? Identification and Secondary Witnessing in the Age of Postmemory », *Visualizing the Holocaust Documents, Aesthetics, Memory* (D. Bathrick, B. Prager, M.D. Richardson ed.). Rochester, NY: Camden House, 2008.

Heller-Goldberg, Lucette. «Le Temps de la mémoire des juifs du Maghreb: l'émergence d'une littérature de la modernité», *Horizons Maghrébins* «Le Droit à la mémoire», 50/2004.

*Hommage à Kateb Yacine.* Paris: L'Harmattan, 2006.

Imorou, Abdoulaye (dir.). *La Littérature africaine francophone Mesures d'une présence au monde.*

Dijon : « Ecritures », Editions Universitaires de Dijon. 2014

Kateb, Yacine. *Boucherie de l'espérance Œuvres théâtrales*. Paris : Seuil, 1999.

*Le Cercle des Représailles*. Paris : Seuil, 1998 (1959)

*Nedjma*. Paris: Seuil, 1996 (1956).

*L'œuvre en fragments*. Paris : Sindbad, 1986.

*Le Poète comme un boxeur Entretiens 1958-1989*. Paris : Seuil, 1994.

*Le Polygone étoilé*. Paris : Seuil, 1994 (1966).

*Kateb Yacine, éclats de mémoire*. Paris : IMEC, 1994.

*Kateb Yacine et l'étoilement de l'œuvre*. Poitiers : *La Licorne 92*, Presses U de Rennes, 2010.

Lafosse, Philippe. "Eloge de l'amour selon Jean-Luc Godard." *Le Monde diplomatique*, mai 2001.

Lanzmann, Claude. « Les non-lieux de la mémoire », entretien avec F. Gantheret, *L'amour de la baine*. Paris : Gallimard, 1986.

Le Goff, Jacques. *History and Memory* (Trans. Steven Rendall & Elisabeth Claman). New York : Columbia University Press, 1992 (1977).

Levi, Primo. *Les Naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*. Paris: Gallimard, 1989 (1986).

Lindeperg, Sylvie. *Nuit et Brouillard : Un film dans l'histoire*. Paris : Odile Jacob, 2007.

Loichot, Valérie. *The Tropics Bite Back Culinary Coups in Caribbean Literature*. Minneapolis : The University of Minnesota Press, 2013.

Marder, Elissa. "Birthmarks (Given Names)," *The Mother in the Age of Mechanical Reproduction Psychoanalysis, Photography, Deconstruction*. New York: Fordham University Press, 2012.

Margulies, Ivone. *Nothing Happens. Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*. Durham and London: Duke University Press, 1996.

« Echo and voice in *Meetings with Anna* », in *Identity and memory The Films of Chantal Akerman* (Foster, Audrey, ed.). Trowbridge, U.K.: Ficks Books. 1999.

- Marin, Louis. *Utopiques: Jeux d'espaces*. Paris: Minuit, 1973.
- Marny, P. and D. *Jean Cocteau le magnifique Les miroirs d'un poète*. Paris : Gallimard/Musée des Lettres et Manuscrits, 2013.
- Matthieu-Job, Martine. "Le Rapport dialectique antiquité/modernité dans le cycle romanesque de Kateb Yacine, réflexions autour d'un motif odysseén revisité", *Kateb Yacine et l'étoilement de l'œuvre*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, "La Licorne", 2010
- Michaud, Ginette. « OMBILIC (L'œuvre à l'insu de l'archive) », *Genèses Généalogies Genres Autour de l'œuvre d'Hélène Cixous*, dir. M. Calle-Gruber, M.O. Germain. Paris: Galilée, Bibliothèque nationale de France, 2006.
- Morrey, Douglas. *Jean-Luc Godard*. Manchester, New York: Manchester U Press, 2005.
- Nora, Pierre (dir.). *Les Lieux de mémoire*. Paris : Gallimard, 1984-1992.
- Nouvet, Claire (ed.). Yale French Studies No. 79, *Literature and the Ethical Question*. (1991). *Enfances Narcisse*. Paris : Galilée, 2009.
- Oeler, Karla. *A Grammar of Murder Violent Scenes and Film Form*. Chicago & London : The University of Chicago Press, 2009.
- Oppenheim, Daniel. *Littérature et expérience-limite*. Paris : CampagnePremière, 2007.
- Pontalis, J.-B. *Ce temps qui ne passe pas*. Paris : Gallimard, 1997.
- Pontalis, J.-B. (dir.). *L'amour de la baine*. Paris : Gallimard, 1986.
- Ricoeur, Paul. *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil, 2000.
- Robin, Régine. *Le Deuil de l'origine Une langue en trop La langue en moins*. Paris : Kimé, 2003 (1993).
- Rodowick, D.N. *The Virtual Life of Film*. Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard U Press, 2007.

- Rouillé, André. *La photographie, entre document et art contemporain*. Paris: Gallimard, 2005.
- Rothberg, Michael. *The Demands of Holocaust Representation*. Minneapolis, London: U of Minnesota Press, 2000.
- Multidirectional Memory Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford, CA: Stanford U Press, 2009.
- Said, Edward W. *Orientalism*. New York: Vintage Books Edition, 1979 (1978).
- Sartre, Jean-Paul. "La Fin de la guerre", *Les Temps Modernes*, I, no. 1, octobre 1945, pp. 163—7; reprinted in *Situations III*. Paris : Gallimard, 1962 (1949).
- La Responsabilité de l'écrivain*. Lagrasse, France : Verdier, 1998 (1946).
- Savarese, Eric. *Algérie, la guerre des mémoires*. Paris: Editions Non Lieu, 2007.
- Schmid, Marion. *Chantal Akerman*. Manchester, New York: Manchester U Press, 2010.
- Schrader, Paul. *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley: Da Capo Press, 1972.
- Segarra, Marta. "Hélène Cixous, écrivain "indécidable", *Migrations des identités et des textes entre l'Algérie et la France, dans les littératures des deux rives*, dir. Charles Bonn. Paris: L'Harmattan, 2004.
- Tamba, Saïd. *Kateb Yacine*. Paris : Seghers, 1992.
- Tillion, Germaine. *Le Harem et les cousins*. Paris : Seuil, 1966.
- Toro, Alfonso de. *Epistémologies 'Le Maghreb'*. Paris : L'Harmattan, 2009.
- Verdès-Leroux, Jeannine (dir.). *L'Algérie et la France*. Paris : Robert Laffont, « Bouquins », 2009.
- Wall, Jeff. *Selected Essays and Interviews*. New York: The Museum of Modern Art, 1986.
- « Walter Benjamin la tradition des vaincus ». *Cahiers d'anthropologie sociale 04*. Paris : L'Herne, 2008.

**Films (35mm print)**

*Eloge de l'amour*. Dir. Jean-Luc Godard. ARP SELECTION, 2001. Film

*Orphée*. Dir. Jean Cocteau. DisCina, 1950. Film

*Les Rendez-vous d'Anna*. Dir. Chantal Akerman. Paradise Films, 1978. Film

*Shoah*. Dir. Claude Lanzmann. PARAFRANCE, 1976 (1985). Documentary